HANDBUCH MUSIK

Dieses neue, umfassende Handbuch über die Musik begnügt sich nicht mit einem Ausschnitt aus dem weiten Thema, sondern es umfaßt von der Musiktheorie über die Instrumentenkunde, das Fachwörterverzeichnis, die Musikerbiographien bis zur Übersicht über Musikfestspiele alles, was zum Thema Musik gehört.

Der Verlag setzt mit dem Erscheinen dieses Buches die Reihe seiner Handbücher fort, und so wurde auch bei diesem Werk der bewährte Aufbau nach Sachgebieten beibehalten. Man findet Antwort auf alle Fragen also stets eingefügt in den größeren Zusammenhang.

In abgeschlossenen Kapiteln kann sich der Leser über die verschiedensten Themen unterrichten. Für spezielle Fragen ist ein umfangreiches Register ausgearbeitet worden, das die entsprechenden Stellen schnell finden läßt.

Das Komponistenverzeichnis, nach der Anzahl der aufgenommenen Namen das umfangreichste und vollständigste in einem einbändigen Nachschlagwerk, ist nicht nach dem Alphabet, sondern chronologisch aufgebaut. Damit wird auch in diesem Teil des Buches das Miteinander oder Nebeneinander der Komponisten gezeigt. Nicht wegen der Übersichtlichkeit, sondern wieder wegen der engeren Zusammengehörigkeit wurden die bedeutenden Interpreten getrennt aufgenommen, und zwar geordnet nach Dirigenten, Pianisten, Cembalisten usw.

So umfaßt dieses einmalige Werk in Zahlen, Tabellen und Übersichten, Hunderten von Bildern, Notenbeispielen und musikalischen Analysen alles Wissenswerte über Musik von der Antike bis zur Elektronenmusik, von der Gregorianik bis zum Jazz

OHIO
ORTHERN
IVERSITY

Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

https://archive.org/details/meyershandbuchub0000vari

Meyers Handbuch über die Musik

Herausgegeben und bearbeitet von
der Fachredaktion Musik
des Bibliographischen Instituts

Mit 771 Notenbeispielen
153 Abbildungen im Text
und 70 Abbildungen auf 64 Kunstdrucktafeln

BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT · MANNHEIM

ALLGEMEINER VERLAG

Das Bibliographische Institut wurde 1826 von Joseph Meyer gegründet.
Der Name MEYER ist für Bücher aller Art des Bibliographischen Instituts
als Warenzeichen geschützt.

2. Auflage

Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck, auch auszugsweise, verboten
© Bibliographisches Institut AG · Mannheim 1961
Gesamtherstellung: Klambt-Druck GmbH, Speyer
(Satz: Zechnersche Buchdruckerei, Speyer)
Schutzumschlag und Einband: Hans Hug
Printed in Germany
B

780.3
M61

VORWORT

Das vorliegende Nachschlagewerk über Musik ordnet die Namen von Komponisten, die Titel von Werken und die Sachbegriffe nicht – wie es sonst meist üblich – durchgehend nach dem Alphabet, sondern gliedert den gesamten Stoff in mehr oder weniger umfangreiche Sachgebiete, die ihrerseits wieder durch Oberbegriffe zusammengeschlossen werden. Der Benutzer vermag sich dadurch verhältnismäßig schnell über theoretische und praktische Fragen zusammenhängend zu unterrichten.

Der umfangreiche Personenteil, das Lexikon der Komponisten, folgt jedoch dem alphabetischen Einteilungsverfahren, um dem Benutzer das Auffinden der Namen zu erleichtern. Die Namen von Dirigenten, Instrumental- und Vokalsolisten, von Jazz- und Unterhaltungsmusikern usw. sind den jeweiligen Sachgebieten zugeteilt; ein Kalendarium bietet zudem noch eine gewisse Ergänzung.

Dem schnellen Auffinden von Namen, Titeln, Sachangaben und Begriffen dient das umfangreiche, alphabetisch angelegte Register am Ende des Bandes. Tausende von Stichwörtern geben nicht nur die Einzelheiten an, sondern in vielen Fällen läßt sich aus ihnen auch erkennen, wann und wo die betreffende Einzelheit an mehreren Stellen erläutert, beschrieben oder erwähnt ist.

Angaben in Nachschlagewerken über Musik weichen nicht selten voneinander ab. So werden etwa die Namen verschieden geschrieben. Bei Komponisten der älteren Vergangenheit mag die Veranlassung dafür eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber den Namen sein, auch die oft nur mündliche oder handschriftliche Überlieferung. Beispiel: Jacob Gallus, der bald ‚Jakob' geschrieben wird, auch als Handl, Händl oder Händel erscheint, wenn der latinisierte Name Gallus nicht verwendet wird. Oft liegt es auch an äußeren Umständen (Lully heißt als gebürtiger Italiener Giovanni Battista Lulli, als Wahlfranzose Jean-Baptiste Lully) oder an den Komponisten selbst (George Enescu änderte seinen Namen in Paris in Georges Enesco, Konrad Kreutzer nannte sich selbst Konradin oder Conradin). Dazu kommt die Schwierigkeit der Schreibung slawischer Namen.

Auch Daten werden in vielen Fällen verschieden angegeben – um Tage, Monate und Jahre, selbst bei Komponisten des 20. Jahrhunderts. Unsicher sind zuweilen auch die Zeitangaben bei den Werken, insbesondere bei solchen der Vergangenheit. Es ist nicht immer mit Sicherheit festzustellen, ob sich die Angaben auf die Entstehung eines Werkes beziehen, auf eine konzertante oder szenische, auf eine private oder eine öffentliche Uraufführung. Worauf solche Unsicherheiten zurückzuführen sind, läßt sich zuweilen nur mutmaßen. Bald sind es Unterschiede des Kalenders (etwa der alte russische) oder auch nur die

Zeitdifferenz zwischen den Kontinenten. Bald sind es in gutem Glauben übernommene irrtümliche Angaben aus früheren Arbeiten – kein Nachschlagewerk kann ohne seine zahlreichen Vorgänger auskommen. Die in allerjüngster Zeit erschienenen oder im Erscheinen begriffenen großen Lexika und Enzyklopädien, Sonderlexika und Spezialarbeiten haben begonnen, hier Wandel zu schaffen. Erst wenn man diese in- und ausländischen Arbeiten miteinander vergleicht, wenn man Biographien und Monographien, Sonderdarstellungen und Zeitschriften und so fort mit seinem eigenen Material in Beziehung setzt, kommt man zu einer gewissen Klarheit auch in Zweifelsfällen.

Aufgenommen wurden auch zahlreiche Kurzbesprechungen bekannter Werke. Die hinzugefügten Angaben über die Aufführungsdauer sind lediglich als Annäherungswerte anzusehen. Nur sehr selten schreibt ein Komponist vor, wie lange die Aufführung seines Werkes zu dauern habe (so Bartók in einigen Klavierstücken, deren Aufführungsdauer er auf Sekunden genau festlegt). Im allgemeinen hängt die Aufführungsdauer ab von der „Auffassung" der Interpreten, der Leistungsfähigkeit des Klangkörpers und von den akustischen Verhältnissen des Aufführungsraumes; selbst bei den Bayreuther Wagner-Festspielen dauert die Aufführung ein und desselben Werkes unter verschiedenen Dirigenten verschieden lange. Immerhin hat es sich als zweckmäßig erwiesen für Aufführende wie für Hörer (in der Oper, im Konzertsaal und im Rundfunk), daß man über die ungefähre Zeitdauer unterrichtet ist. Die meisten Musikalienverleger geben denn auch in ihren Werbetexten (besonders für neuere Werke) die durchschnittliche Aufführungsdauer an.

Daß in einem in deutscher Sprache erscheinenden Nachschlagewerk über Musik den deutschen Musikern eine gewisse Vorzugsstellung eingeräumt wird, liegt in der Natur der Sache. Nicht minder selbstverständlich ist es, daß alle wirklich bedeutenden, für das allgemeine und für das deutsche Musikleben bedeutsamen Komponisten des näheren und ferneren Auslandes entsprechend berücksichtigt werden.

BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT

INHALT

Musiker über Musik 11

Kleines Fachwörterverzeichnis 14

Bausteine 22

Der Ton 22 · Noten als graphische Fixierung des Tons 27 · Notenschrift der Gegenwart 28 · Intervalle 30 · Tonleitern 33 · Akkorde 37 · Tonreihen 40 · Takt 41 · Rhythmus 43 · Tempo 46 · Dynamik 48 · Agogik 49 · Artikulation 51 · Phrasierung 52 · Verzierungen 53

Grundrisse 55

Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen 55 · Thema 56 · Problematik des Formbegriffs 57 · Formenmuster 58

Erscheinungsformen 62

Instrumentale Erscheinungsformen 62 · Vokale Erscheinungsformen 71

Harmonik 77

Akkordverbindungen 79 · Enharmonik 83 · Tonalität 84 · Wichtigste Funktionsbezeichnungen 87 · Modulation 90 · Abwendung von Kadenz und Funktion 91

Motivik 94

Allgemeines 94 · Einteilung der Motive 95 · Motivaufschließung 96 · Motivstile 98

Kontrapunktik (Polyphonie) 100

Entwicklung 100 · Arten und Gattungen 101

Reihentechnik 108

Die Allreihe 113 · Aleatorik 114 ·

Musique concrète 114

Elektronisches Komponieren 116

Der manipulierende Komponist 117 · Komponisten elektronischer Musik 119

Klangverwirklichung 120

Aufführung 120 · Die menschlichen Stimmen 121 · Streichinstrumente 124 · Holzblasinstrumente 128 · Blechblasinstrumente 132 · Tasteninstrumente 135 · Zupfinstrumente 140 · Elektrische Instrumente 144 · Schlag- und Geräuschinstrumente 147 · Volksmusikinstrumente 151 · Übersichtstabelle Tonumfang (Instrumente und Gesang) 154

Klanggruppen und Klangmischung 156
Reine Instrumentalgruppe 156 · Reine Vokalgruppen (a cappella) 157 · Instrumental- und Vokalgruppen gemischt 157

Instrumentation 157
Orchesterbesetzungen 160 · Sitzanordnung eines Orchesters 168

Interpretation 169
Notentreue und Werktreue 170 · Deutung und Auffassung 172 Die ideale Interpretation 173 · Strahlungen des lebendigen Kunstwerks 174 · Dirigieren 175 · Taktschlagen 176 · Stilbildende Dirigenten 177 · Pianisten 182 · Cembalisten 184 · Orgelvirtuosen 184 · Violinisten 185 · Cellovirtuosen 188 · Sonstige Instrumentalsolisten 188 · Sängerinnen 190 · Sänger 193 · Kastraten 196

Das Lied 197
Das Kunstlied 197 · Das Volkslied 203 · Volkslieder und volkstümliche Lieder 207

Nationalhymnen 216

Chormusik 224
Bekannte große Chorwerke 230

Die Oper 234
Allgemeines 234 · Epochen der Operngeschichte 235 · Komponisten als Textdichter ihrer Opern 240 · Opern und ihre Komponisten 240

Die Operette 297
Allgemeines 297 · Operettenübersicht 300

Das Musical 309
Zeittafel des amerikanischen Musical play 309

Schauspielmusik 311
Schauspielmusiken (Übersicht) 312

Ballettmusik 319
Allgemeines 319 · Zeitliche Entwicklung 321 · Ballettübersicht 322

Tanzmusik 332
Volks- und Gesellschaftstänze 333

Orchestermusik 341
Allgemeines 341 · Spätrenaissance und Barock 342 · Von den „Mannheimern" bis zur Wiener Klassik 343 · Romantik 344 20. Jahrhundert 345 · Orchesterwerke mit Namen 346

Kammermusik 349
1600–1750 Renaissance und Barock 350 · 1740–1780 Übergangszeit 352 · 1770–1830 Wiener Klassik 352 · 1800 bis nach 1900 Romantik 353 · Spät- und Nachromantiker 354 · Seit 1900 356

Klaviermusik 360

Orgelmusik 365

Kirchenmusik 368
Katholische Kirchenmusik 368 · Evangelische Kirchenmusik 370

Filmmusik 371
Allgemeines 371 · Zeittafel originaler Filmmusik 375 · Filmkomponisten 377

Festspiele und Kurse 379
Bundesrepublik Deutschland 379 · Ausland 380

Bühnenaufführungen in deutschsprachigen Ländern . . 381
Opern 381 · Operetten 385 · Ballette 387

Musik für Funk und Fernsehen 390
Allgemeines 390 · Hörspielmusik 391 · Funk- und Fernsehoper 392 · Zeittafel von Funkopern 392 · Fernsehopern 394

Unterhaltungsmusik 395
Allgemeines 395 · Salonmusik 395 · Das Klavier im Wohnzimmer 396 · Kaffeehausmusik 396 · Platz- und Promenadenmusik 397 · Die Programme 397 · Altes — neu arrangiert 398 · Schlager und Chanson 398 · Aus hundert Jahren 399 Namen aus der Welt des Schlagers und des Chansons 402

Gebrauchsmusik 404
Musik und Körperbewegung 404 · Musik und Stimmung 405 Zwischenstufen 405 · „Verbrauchsmusik" 406

Jazz 407
Klassischer Jazz 410 · Swing 412 · Bebop 413 · Revival 414 Cool Jazz 414 · Progressive Jazz 414 · West-coast-Jazz 415 East-coast-Jazz 415 · Jazz und Neue Musik 416 · Musiker des Jazz 417 · Kleines Wörterbuch des Jazz 419

Musikwissenschaft 422
Quellensammlungen 425 · Musikbibliotheken 427 · Museen, Archive und Instrumentensammlungen 431 · Musikzeitschriften 432 · Forschungs- und Förderungsgesellschaften 434

Musikerziehung 435
Aktives Hören und Musizieren 436 · Konservatorien und Musikhochschulen 437 · Schulen für Kirchenmusik 442 · Organisationen für Musikerziehung und Musikpflege 444 · Singschulen 445

Organisation 447
Musikbühnen deutscher Städte 447 · Ausländische Opernbuhnen 449 · Größere Orchester 449 · Das deutsche Chorwesen 455 Musikgesellschaften 465 · Gesellschaften zur Pflege bestimmter Komponisten 460 · Der Rundfunk 461 · Schallplatte und Tonband 463 · Fach- und Zweckverbände 467 · Organisationen für Urheberrechte 467
Überblick nach Ländern 470
Musikgeschichtlicher Überblick nach Stilen 485
Lexikon der Komponisten 493
Kalendarium. 994
Register 1025

VERZEICHNIS DER BILDTAFELN

Tafel		*nach Seite*
1 – 4	Musik im Mittelalter	48
5 – 8	Musik im 16. und 17. Jahrhundert	144
9 – 12	Musikinterpreten I	176
13 – 16	Volkslied	208
17 – 18	Chormusik I	224
19 – 20	Chormusik II	256
21 – 24	Oper	240
25 – 28	Operette	304
29 – 30	Orchester I	352
31 – 32	Orchester II	384
33 – 34	Volksmusik	416
35 – 36	Musikerziehung	448
37 – 40	Jazz	432
41 42	Musik im alten Ägypten und Griechenland	496
43 – 44	Musik im Orient	496
45 – 48	Musik im 18. Jahrhundert	544, 576
49 – 52	Musik im 19. Jahrhundert	640, 672
53 – 56	Musikinterpreten II	752
57 – 60	Musikinterpreten III	848
61 – 64	Musikinterpreten IV	912

MUSIKER ÜBER MUSIK

Johann Sebastian Bach:
Des Generalbasses Finis und Endursache soll anders nicht als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn. Wo diese nicht in Acht genommen wird, da ists keine eigentliche Music, sondern ein teuflisches Geplärr und Geleyer.

Christoph Willibald Gluck:
Ich betrachte die Musik nicht nur als eine Kunst, das Ohr zu ergötzen, sondern als eines der großten Mittel, das Herz zu bewegen und Empfindungen zu erregen.

Wolfgang Amadeus Mozart:
Die Leidenschaften, heftig oder nicht, müssen niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage niemals das Ohr beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben.

Ludwig van Beethoven:
Uebe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres; sie verdient es, denn nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit.
Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie.

Carl Maria von Weber:
... die reinste ätherische Sprache der Leidenschaft, tausendseitig, allen Farbenwechsel derselben in allen Gefuhlsarten enthaltend, und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen gleichzeitig zu verstehen.

Hector Berlioz:
Musik ist die Kunst, durch geordnete Verbindung der Tone die Empfindungen einsichtsvoller Menschen zu erregen, deren Organe dafür empfänglich und ausgebildet sind.

Robert Schumann:
„Melodie" ist das Feldgeschrei der Dilettanten, und gewiß, eine Musik ohne Melodie ist gar keine. Verstehe aber wohl, was jene darunter meinen: eine leichtfaßliche, rhythmisch-gefällige gilt ihnen allein dafür. Es gibt aber auch andere anderen Schlages, und wo du Bach, Mozart, Beethoven aufschlägst, blicken sie dich in tausend verschiedenen Weisen an.
Wir sollen nicht jahrhundertelang dasselbe wiederholen, sondern auch auf Neues bedacht sein.

Richard Wagner:
Die Musik spricht nicht die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht dieses oder jenes Individuums in dieser oder jener Lage aus, sondern die Leidenschaft, die Liebe, die Sehnsucht selbst, und zwar in den unendlich mannigfaltigen Motivierungen, die in der ausschließlichen Eigentümlichkeit der Musik begründet liegen, jeder anderen Sprache aber fremd und unausdruckbar sind. Jeder soll und kann nach seiner Kraft, seiner Fähigkeit und seiner Stimmung aus ihr genießen, was er zu genießen und zu empfinden fähig ist. Der Künstler wendet sich an das Gefühl, und nicht an den Verstand: wird ihm mit dem Verstande geantwortet, so wird hiermit gesagt, daß er eben nicht verstanden worden ist, und unsere Kritik ist in Wahrheit nichts anderes als das Geständnis des Unverstandnisses des Kunstwerks, das nur mit dem Gefühle verstanden werden kann - allerdings mit dem gebildeten und dabei nicht verbildeten Gefühle.

Franz Liszt:
Die Musik wechselt wie die Architektur ihre Stile, und eine Form verdrängt die andere in dem Grade, wie die Gesellschaft ihr Ideal, ihren geistigen Gehalt ändert, bei anderen Sitten andere Bedürfnisse empfindet, mit welchen die Kunst übereinzustimmen, zu harmonieren hat.

Der Musikunterricht soll nicht vereinzelt stehen, sondern der Gesamterziehung angehören: ein erheblicher Gedanke, dessen praktische Anwendung sowohl der Kunst als der Erziehung wesentlich frommen und nutzen wird.

Ferruccio Busoni:
Die Musik als Kunst, die sogenannte abendländische Musik, ist kaum vierhundert Jahre alt, sie lebt im Zustande der Entwicklung; vielleicht im allerersten Stadium einer noch unabsehbaren Entwicklung, und wir sprechen von Klassikern und geheiligten Traditionen!

Arnold Schönberg:
In der wahren Kunst hat nur das ein Recht, dargestellt zu werden, was erstmalig ist. Es gibt kein bedeutendes Kunstwerk, das nicht eine neue Botschaft an die Menschheit enthält; es gibt keinen großen Künstler, der dieser Forderung nicht gerecht würde.

Für mich ist die Gesamtheit eines Werkes seine Idee, nämlich das, was sein Schöpfer darstellen wollte . . . Es ist zu bedauern, daß viele zeitgenössische Komponisten sich so sehr um Stil und so wenig um Idee kümmern . . . Niemand sollte sich mit anderen Beschränkungen abfinden als denen, die in der Natur seiner eigenen Begabung liegen.

IGOR STRAVINSKY:
Der „Ausdruck" war niemals eine immanente Eigenschaft der Musik, und keinesfalls ist ihre Daseinsberechtigung vom „Ausdruck" abhängig. Wenn ... die Musik etwas auszudrucken scheint, so ist das Illusion, nicht Wirklichkeit. Es ist nur eine äußere Zutat, eine Eigenschaft, die wir der Musik leihen... ein Kleid, das wir gewohnheitsmäßig oder mangels Einsicht allmählich mit dem Wesen verwechseln, dem wir es übergezogen haben.
In der Hierarchie der Elemente, aus denen sich die Musik zusammensetzt, muß die Melodie den obersten Platz behalten.

PAUL HINDEMITH:
Das Notenbild eines Tonsatzes ist der Niederschlag handwerklicher Arbeit an einem Kunstwerk, dessen Reiz nicht in wissenschaftlicher Exaktheit besteht, sondern in seiner Fähigkeit, beim aufnehmenden Hörer neben der bloßen Gemutserhebung auch die Erkenntnis und Beurteilung des Genossenen wachzurufen. Selbst bei engster Vertrautheit mit dem Stofflichen des Kunstwerkes werden die Beurteilungen aller Aufnehmenden sich niemals völlig decken.

OLIVIER MESSIAEN:
Die Musik besteht nicht nur aus Klängen, sie besteht auch aus Intensität und Dichte (dynamische Ordnung), aus Timbres und Spielarten (phonetische Ordnung), aus Akzenten, Arsis und Thesis, aus verschiedenen Tempi (kinetische Ordnung), schließlich und vor allem aus der Zeit, aus der Einteilung der Zeit, aus Zeichen und Werten (quantitative Ordnung). Vergessen wir nicht, daß das wichtigste und wesentlichste Element der Musik der Rhythmus ist.

ERNST PEPPING:
Von Bach zur Klassik führen manche Faden, die Harmonik seiner Musik läßt sich zur Not dem klassischen Harmoniesystem eingliedern... Ganz anders heute: In allem und jedem erweist sich die vorbachsche Musik als andersartig der Klassik, nicht nur die Zeit von Jahrhunderten liegt zwischen den Stilen, ein anderer Wille, andere Gesetze trennen sie. Nimmt unsere Zeit diesen fremden Willen als Teil ihres eigenen Willens auf, so lost sie sich damit von dem Machtbereich der Klassik.

KLEINES FACHWÖRTERVERZEICHNIS

Hier sind nur die gängigsten Fachwörter mit kurzer Begriffsbestimmung aufgenommen. Ausführlichere Erklarungen, Einordnung in Zusammenhänge, Formen und dergleichen können durch das Register aufgefunden werden.

absolute Musik – wird nur durch ihre eigenen Gesetze (also nicht durch dichterische usw.) bestimmt.

absolutes Gehör – Fähigkeit, ohne Zuhilfenahme eines Instruments, Töne, Intervalle, Akkorde mit ihrer „absoluten" Lage zu benennen; für Musikalität nicht entscheidend; *relatives Gehör* – Fähigkeit, den Abstand zweier Töne zu erkennen.

a cappella – nicht instrumental begleiteter Chorgesang (ursprünglich bestimmt für den mit Capella bezeichneten Raum der Kirche).

accelerando – beschleunigend.

Accentus – Sprechgesang auf mittlerer Tonhöhe, verändert nur am Ende und zu Beginn einer Phrase.

accompagnato – begleitet (meist beim Rezitativ).

adagio – ruhig, langsam.

affettuoso – mit gefühlvollem Ausdruck, leidenschaftlich hingegeben.

agitato – getrieben, aufgeregt.

Agogik – s. S. 49 f.

alla breve – „kurz" gezählt, also nur zwei Zahlzeiten im Viervierteltakt.

allargando – das Zeitmaß verbreiternd.

allegretto – mäßig schnell (etwas langsamer als allegro).

allegro – heiter, rasch.

Altklassik – übliche Bezeichnung für die Zeit von Bach und Handel.

amoroso – liebevoll.

andante – schreitend, gehend; *andantino* – etwas weniger bewegt als andante.

animato – belebt, beseelt; *animoso* – lebhaft.

appassionato – leidenschaftlich.

arioso – arienartig.

assai – sehr.

attacca – „Attacke", sofort weitergehen, hineinspringen.

Barock – in der Musik die Zeit von etwa 1600–1750, vielfach als Generalbaßzeitalter bezeichnet. Die innere Haltung wie die Ausstrahlung wird gekennzeichnet durch ein kraftvolles, ausschwingendes, gleichwohl in Zucht gehaltenes Pathos. Daher Entwicklung und Ausbildung großer Formen wie Concerto grosso, Oper, Oratorium, Kantate.

Basso continuo – ununterbrochener Baß (Generalbaß), harmonisches Fundament in der Barockmusik (s. Continuo).

Bordun (Bordunsaite), – mitschwingende, also nicht gegriffene Saite.
Brio – meist: con brio, mit Schwung.
calando – nachlassend in Tonstärke und Zeitmaß.
calmato – beruhigt.
cantabile – singbar, ausdrucksvoll wie Gesang.
Chromatik – von chroma = Farbe. Folge von Halbtönen.
comodo – gemächlich.
con – mit, z. B. con brio = mit Schwung, con fuoco – mit Feuer, con moto = mit Bewegtheit, con spirito = mit Geist, witzig.
Continuo, eigentlich „basso continuo" = ununterbrochener Baß. Im Generalbaßzeitalter eine mit Ziffern versehene Baßstimme; diese war vom Cembalospieler mehrstimmig auszuführen.
crescendo – anwachsend in der Klangstärke.
da capo – „vom Kopf an", d. h. vom Beginn an zu wiederholen.
deciso – bestimmt, entschieden.
decrescendo = diminuendo.
Diatonik – eigentlich ein Weiterschreiten in Ganztönen; dann allgemein gebraucht für Fortschreitungen in leitereigenen Stufen einer Tonart. Gegensatz: Chromatik.
diminuendo – nachlassend in der Tonstärke.
dolce – sanft, zart, „süß".
doloroso – schmerzlich, auch dolente.
Dominante – 5. Stufe der diatonischen Tonleiter; der von dieser Stufe ausgehende Dreiklang.
Dynamik – Verlauf der (gleichbleibenden oder wechselnden) Klangstärke.
energico – kraftvoll.
espressivo – ausdrucksvoll.
Expressionismus – wörtlich etwa „Ausdruckskunst"; in der Musik ein schillernder Begriff ohne rechte Einheitlichkeit. Kennzeichen des E. sind vor allem: Verdichtung, Konzentration auf das Wesentliche (also Wegfall alles nur Schmückenden) in Harmonie, Rhythmus, Melos, Klang; sodann Schärfung der musikalischen Sprache durch heftige Dissonanzen, schroffen Wechsel zwischen hoch und tief, laut und leise, Ballung und Auflichtung; schließlich Aufgeben einer alles bestimmenden, greifbaren Mitte zugunsten der Expansivkraft jeder in Raum und Zeit nur denkbaren Einzelheit.
Falsett – Kopf- oder Fistelstimme; künstliches Hochpressen der Stimme.
Fermate – Zeichen für das (zeitlich nicht genau bestimmte) Aushalten eines Tones, Klanges, auch einer Pause: 𝄐
Figuration – etwa „Rankenwerk" selbständig (polyphon) geführter oder nur auszierender oder umspielender Stimmen.
Finale – Schlußstück.

forte – stark, kräftig; *fortissimo* – äußerst kräftig.

Fugato – fugenartige, jedoch nicht strenge Einsätze.

giocoso – heiter, lustig.

giusto – richtig, recht; z. B. allegro giusto = angemessen heiter oder schnell.

glissando – gleitend, rutschend; schnellste Folgen von Tönen, ohne daß die Töne noch als einzelne wahrgenommen werden.

grandioso – großartig, prunkend.

grave – schwer, ernst im Ausdruck oder vorwiegend gemessen im Zeitmaß.

grazioso – anmutig.

gustoso – mit Geschmack.

Harmonik – Lehre von den Harmonien (dem „Gefüge", dem Zusammenklang zusammengehöriger Töne) und ihrer gegenseitigen Zuordnung.

Hermeneutik – Deutung von Kunstwerken nach ihren „Inhalten" (ästhetisch, ausdrucksmäßig). In die Musik durch Hermann Kretschmar eingeführt.

heterophon – „andersstimmig", eine Stimme umspielend, ohne zu wirklicher Mehrstimmigkeit zu gelangen.

homophon – eine Stimme vorherrschend, die anderen „begleiten" nur, oft in akkordischer Gleichzeitigkeit. Strengster Gegensatz zu polyphon.

impetuoso – stürmisch.

Impressionismus – wörtlich etwa „Eindruckskunst", d. h. nach dem Vorbild der Malerei), nicht das Gegenständlich-Konkrete ist entscheidend, sondern der Eindruck, den dieses auf den Künstler hervorruft. In der Musik eine Richtung der Spätromantik, in der die Harmonie, das Melodische und der Rhythmus ihre Bedeutung als Gerüstträger in großem Umfang einbußen und überwiegend als Klangfarben verwendet werden. Damit im Zusammenhang aufs höchste verfeinerte Instrumentation, Hinzunahme bisher unbekannter (meist exotischer) Klangeffekte, klangliche Wiedergabe diffiziler Stimmungswerte. Als Hauptvertreter wird meist Debussy genannt.

Impromptu – „in Bereitschaft", freies Charakterstück (bes. Schubert).

improvisieren – aus dem Stegreif erfinden oder spielen.

Instrumentation – Verteilung der musikalischen Gedanken nach Gewicht und Klangfarbe auf die einzelnen Instrumente unter Berücksichtigung der Gesamtwirkung.

Isometrik – „Gleichmetrik", straff in gleiche Metren gefaßte Weisen.

Isorhythmik – „Gleichrhythmik", festgehaltene Rhythmen bei sich verändernder Tonfolge.

Kadenz – „Fall", regelgemäße Verbindung der Grundakkorde (z. B. Tonika Subdominante Dominante Tonika), in der sich das harmonische Fundamentalgeschehen eines Musikstückes vom Generalbaßzeitalter bis zum Ende der klassisch-romantischen Epoche ausdrückt. – In Konzerten für Soloinstrument und Orchester am Schluß eines Satzes (meist des ersten) ein stegreif-

artiges (heute meist vorkomponiertes) Spiel, das dem Solisten Gelegenheit gibt, sein spielerisches Können und (wenn nicht vorkomponiert) seine Fähigkeit, improvisatorisch zu komponieren, zu beweisen.

Kakophonie – „Mißklang", Aneinanderreihung von Dissonanzen ohne innere Notwendigkeit.

Klassik – eigentlich jede Zeit kultureller Höchstleistungen. In der Kunst verwendet für ein Stilwollen, das Inhalt und Form ins Gleichgewicht zu bringen sucht. In der Musik verwendet für die Zeit Haydns, Mozarts und Beethovens (die „Wiener Klassiker").

Koda – „Schwanzstück", Anhang.

Kombinationston – ein dritter Ton, hervorgerufen durch das gleichzeitige Erklingen von zwei konsonanten Tönen verschiedener Höhe. Klingen z. B. G und e gleichzeitig, so ist C der Kombinationston.

konzertant – konzertmäßig, also aufgelockertes Wechsel-, nicht einheitliches Gesamtspiel.

Kopfmotiv – Motiv am Beginn eines Themas, meist entscheidend für musikalische Abläufe; ähnlich Kopfthema.

lagrimoso – traurig, weinerlich, klagend.

lamentoso – klagevoll.

larghetto – ziemlich breit, nicht ganz so breit wie largo.

largo – breit; langsamstes Zeitmaß.

legato – gebunden, absatzloses Gleiten von Ton zu Ton.

leggiero – leicht dahinschwebend.

Leitmotiv – Motiv (aber auch Thema, Klang o. ä.), das stets dem gleichen inneren oder äußeren Vorgang entspricht und daher Gedanken- oder Gefühlsverbindungen schafft.

lento – langsam.

Libretto – „Büchlein", Opern- oder Operettentextbuch; Ballettszenarium.

linear – „linienhaft", nicht durch „senkrechten" Zusammenklang (Akkord, Harmonie), sondern durch „waagerechte" Tonfolge bestimmt.

lyrisch – stimmungshaft, empfindungsmäßig (Gegensatz: dramatisch).

Madrigal – ursprünglich „Hirtenlied"; altitalienisches Ton-Wort-Kunstwerk von pastoraler Stimmung.

maestoso – majestätisch.

Mannheimer Schule – Hauptvertreter Joh. Stamitz. Das Übergangsglied zwischen dem Barock (J. S. Bach) und der Wiener Klassik. Fast ausschließlich bestimmend in der Instrumentalmusik, teils formbildend, teils klangbestimmend (Crescendo und Diminuendo anstelle der zuvor stufenweise voneinander abgesetzten Stärkegrade), teils besondere Einzelwendungen (Mannheimer Seufzer). Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, im zeitlichen Sinne etwa gleichbedeutend mit Vorklassik.

marcato – scharf markiert.

martellato – gehämmert (scharfer kurzer Strich bei Streichinstrumenten).

Melos – eigentlich Lied, lyrisches Gedicht. In der Musik zusammenfassende Bezeichnung für alle Arten linearen Fortschreitens zusammengehöriger Töne, gleich, ob es sich um eine Melodie, ein Thema oder ein Motiv handelt, gleich auch, ob es um die Unterscheidung personal-stilistischer Eigentümlichkeit geht (Chopinsches, Wagnersches Melos).

meno – weniger (z. B. „meno mosso" = weniger bewegt).

mesto – betrübt.

Metrik – Lehre vom Metrum, dem „Maß" der Verse (Takte). Folge von leichten und schweren, unbetonten und betonten, kurzen und langen Silben u. a.

mobile – beweglich.

moderato – gemäßigt im Zeitmaß.

modulieren – musikalisch-logisch von einer Tonart in eine andere übergehen.

Modus – Art, Maß, Beschaffenheit, etwa in den Kirchentonarten: dorisch, lydisch, phrygisch usw. – In der Mensuralmusik des ausgehenden Mittelalters: die Bestimmung der Tonlänge durch Maße (Mensur).

molto – viel, sehr (z. B. „molto allegro" = sehr geschwind).

Monodie – einstimmige Melodieführung mit Akkordbegleitung, entstanden um 1600 im Gegensatz zur Polyphonie.

mosso – bewegt.

Motiv – kleinste musikalische Spannungseinheit.

Murkybasse – Baßstimmen in ständiger Oktavenbrechung (auch beim Boogie-Woogie).

Notturno (*Nottarno*) – „Nachtstück", nicht an bestimmte Form gebundenes Charakterstück träumerischer Art, ausdrucksmäßig von Sanftheit bis zu leidenschaftlichen Ausbrüchen reichend.

obligat – „verbindlich". Eine als obligat bezeichnete Stimme (Instrument) darf nicht weggelassen werden.

Opus – „Werk". Die Werkzahlen stammen teils von Komponisten, teils von Herausgebern, stimmen nicht immer mit der Reihenfolge des Entstehens überein. Häufig überhaupt keine Opuszahlen oder besondere Ziffern (so bei Mozart-Werken, die nach dem Verzeichnis von Köchel numeriert sind).

Orgelpunkt – lang ausgehaltener oder ständig wiederholter Baßton, über dem die Harmonien wechseln, gleich, ob sie zu dem Baßton „passen" oder nicht.

ostinato – „beharrlich", meist als „Basso ostinato", eine ständig sich wiederholende Baßfigur. Entsprechend sind ostinate Rhythmen sich ständig wiederholende Rhythmen (wobei die Tonlage selbst sich wandeln kann).

Parallele – Bewegung verschiedener Stimmen in gleichem Abstand, dadurch unselbständig. – Bezeichnung für eine Tonart, die dieselbe Vorzeichnung hat wie eine andere; z. B. ist a-Moll die Parallele von C-Dur, b-Moll die von Des-Dur.

Paraphrase – „Umschreibung", Auszierung, Umspielen eines Stückes.

Partitur – Aufzeichnung sämtlicher Stimmen eines Tonstückes taktweise übereinander (s. Beispiel S. 158/159).

passionato (*appassionato*) – leidenschaftlich; zuweilen als charakterisierende Bezeichnung für ein ganzes Werk verwendet (die „Appassionata" von Beethoven); französisch *pathétique*, so Beethovens „Pathétique"-Sonate, Tschaikowskis „Pathétique"-Sinfonie).

Pastorale – Tonstück ländlichen (wörtlich „hirtenmäßigen") Charakters (Beethovens sechste Sinfonie wird als „Pastorale" bezeichnet).

Pentatonik – Aufteilung der Oktave in fünf statt sieben Stufen, wobei die Halbtonschritte entfallen. Etwa: C D E G A .

pesante – schwer, lastend.

piano – leise; *pianissimo* – sehr leise.

più (*plus*) – mehr (z. B. „più forte" = kräftiger).

pizzicato – „gekniffen", gezupft. Üblich bei Harfe, Gitarre, doch auch bei allen Streichern, wobei die Saiten nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit dem Finger gezupft werden (beim Jazz wird der Kontrabaß *nur* gezupft).

poco – wenig.

Polyphonie – Vielstimmigkeit in dem Sinne, daß gleichzeitig erklingende Stimmen als gleichberechtigt angesehen und selbständig geführt werden. Gegensatz: Monodie.

Polyrhythmen – mehrere untereinander verschiedene, aber gleichzeitig erklingende Rhythmen.

Polytonalität – „Vieltonartlichkeit", Stellen (oder ganze Stücke), bei denen gleichzeitig mehrere tonale Ebenen erklingen. Bitonal ist ein Stück, wenn zwei tonale Ebenen übereinandergelegt sind.

portamento – gesteigertes „legato".

portato – getragen, Töne ausgehalten bei merklicher Trennung voneinander, nicht so kurz wie staccato.

presto – schnell; *prestissimo* – äußerst schnell.

Programmusik – Musik, für die nicht reinmusikalische Gesetze formgebend sind, sondern eine außermusikalische Vorstellung, ein „Programm", z. B. Liszts „Tasso" (eine Persönlichkeit), „Hunnenschlacht" (ein Gemälde), „Dante-Sinfonie" (eine Dichtung), „Mazeppa" (ein Vorgang). – Gegensatz: absolute Musik.

punktierter Rhythmus – entsteht durch Setzen eines Punktes hinter eine Note, wodurch deren Wert um die Hälfte verlängert wird, während der der nächsten Note halbiert wird.

punktuelle Musik (*Pointillismus*) – entsteht, wenn Töne nicht linienhaft aneinander gebunden werden und dadurch eine melodische Gestalt bilden, sondern vereinzelt, oft in ungewöhnlichen Abständen, voneinander auftre-

ten. Der Einbuße an melodischer Kraft entspricht eine verstarkte Bedeutung des Einzeltons.

Reihe – in der Reihentechnik oder seriellen Musik das, was man fruher als Thema bezeichnete. Außer Tonreihen gibt es auch andere, z. B. rhythmische Reihen.

Reprise – Wiederaufnahme. Ursprunglich notengetreue Wiederholung; dann im Sonatensatz Wiederaufnahme des Anfangsgedankens in mehr oder weniger veränderter Form.

Rezitativ – Sprechgesang. In Oper und Oratorium „berichtender Teil" der Handlung. *Secco-R.* – meist dem Sprechakzent folgend, knapp und trocken (– „secco"), von wenigen Cembalo-Akkorden gestutzt. *Accompagnato-R.* – mehr einer gesanglichen Linie folgend und orchestral begleitet.

Rhythmus – siehe S. 43 ff.

ritardando – langsamer werdend.

ritenuto – verhalten.

Ritornell – Refrain.

Rokoko – Endstufe des Barocks, das es spielerisch-geistvoll auflost. Die Formen werden kleiner, intimer, die Themen wandeln sich zu geschmeidigeren Melodien, in die Sonate wird ein zweites, gesangsartiges Thema eingefugt, die weiträumige Arie wird abgelost durch das kleinere, weichere Lied, an die Stelle der weitgespannten Linie tritt die Wiederholung des Gleichen. Hauptvertreter: Telemann, die Bach-Sohne, die Musiker um Friedrich den Großen. Vielfach „galanter Stil" genannt.

Romantik – eigentlich die dichterisch-philosophische Bewegung seit Ende des 18. Jahrhunderts, die sich gegen den aufklarerischen Rationalismus wandte. Die Romantik in der Musik betont das Gemutshafte, Innerliche, Phantastische, lockert die uberkommenen Formen, bevorzugt fließende Übergange, findet neue Klangfarben. Das Fuhlen und Wollen des einzelnen (Komponist und Interpret) wird in extremen Fällen über den Gemeinschaftsgeist gestellt. Hauptzeiten. *Frühromantik* (1. Halfte des 19. Jahrhunderts: Spatwerke Beethovens, Weber, Schubert, Schumann, Bellini, Berlioz, Chopin, Glinka. *Hochromantik* (2. Halfte des 19. Jahrhunderts: die Richtungen Wagner (mit Liszt, Bruckner, Wolf) und Brahms. *Spätromantik* (Ende des 19. u. Anfang des 20. Jahrhunderts): Reger, Rich. Strauss, Pfitzner, Puccini, Rimski-Korsakow. Die musikalische Romantik wirkt bis heute weiter – nicht nur in den sog. Nachromantikern.

rubato – „geraubt", sehr freies Umgehen besonders mit dem Zeitmaß durch Verlangsamen oder Beschleunigen. Oft stilistisch erforderlich, fuhrt bei Übertreiben zu Verzerrungen.

Scordatura – Umstimmen einzelner Saiten von Streichinstrumenten, um das Spiel zu erleichtern oder um sonst nicht mogliche Wirkungen hervorzuruten.

semplice – einfach, schlicht.

Sequenz – „Folge", mehrfaches Wiederholen eines musikalischen Gedankens auf immer anderen Tonstufen (bei sinnloser Anwendung „Schusterfleck" genannt). – In der mittelalterlichen Musik Gesänge auf geistliche, aber nicht biblische Texte.

sereno – heiter.

serioso – ernst.

sforzato – stark hervorhebende Betonung eines Einzeltones oder -akkords.

smorzando – verhauchend.

soave – sanft.

Sordino – Dämpfer.

sostenuto – gehalten.

spiritoso – geistvoll, lebhaft.

staccato – gestoßen, kraftiges Absetzen der Töne voneinander im Gegensatz zu legato.

Stretta – „Enge", meist beschleunigter Schluß (Höhepunkt) eines Instrumentalsatzes oder einer Arie.

Subdominante – die Unterdominante (4. Stufe) einer diatonischen Tonleiter; der von dieser Stufe ausgehende Dreiklang.

tanto – sehr (z. B. „presto ma non tanto" = nicht zu geschwind).

tempestoso – stürmisch, „gewitterartig".

teneramente – zärtlich.

Tonika – 1. Stufe einer Tonleiter; Dreiklang auf dieser Stufe.

tremolo – zitternd, bebend – rasche Folge gleicher Töne.

Tripeltakt – dreiteiliger Takt.

troppo – zu sehr, zu viel (z. B. „presto ma non troppo" = schnell, aber nicht zu sehr).

tutti – alle, nämlich das ganze Orchester, im Gegensatz zum Solisten oder zur Solistengruppe (concertino).

unisono – im Einklang, sei es alle Stimmen auf gleicher Tonhöhe, sei es in Abständen einer oder mehrerer Oktaven.

veloce – geschwind, geläufig.

vibrato – vibrierend, bebend, ähnlich tremolo.

vigoroso – kraftvoll.

violento – heftig.

vivace, vivo – lebhaft, lebendig.

Vokalise – Übung zur Vokalbildung beim Singen.

Vorklassik – Bezeichnung für die Zeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts (vor der Klassik), also die Zeit der Mannheimer, C. Ph. E. Bachs, des frühen Haydn.

BAUSTEINE

Der Ton

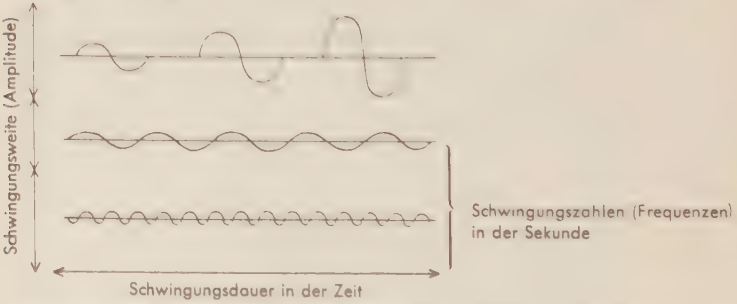
Physikalisch

Der „die Musik machende Ton" entsteht durch Schwingung einer Masse. Diese Masse, zuvor im tonlosen Ruhezustand, wird in Spannungszustand versetzt und ist bestrebt, in den Ruhezustand zurückzukehren. Vergleichbar etwa dem Pendel einer nicht aufgezogenen Pendeluhr: Stößt man den Pendel an, so schwingt er abwechselnd von rechts nach links zu „Spannungshöhepunkten", strebt zum Ruhepunkt zurück, wird über ihn hinausgetragen zum nächsten Höhepunkt. Ähnlich die Schwingungswelle des Tones. Man nennt die

Entfernung vom Höhe- zum Ruhepunkt	Schwingungsweite (Amplitude)
Zeit für eine Schwingung von Höhe- zu Höhepunkt	Schwingungsdauer
Zahl der Schwingungen in der Sekunde	Schwingungszahl (Frequenz) (Meßzahl Hertz)

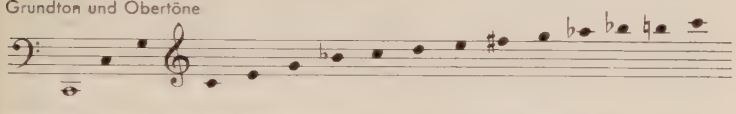
Die in Hertz (Hz) gemessene Zahl der Schwingungen in der Sekunde bedeutet jedoch nur dann einen musikalisch verwendbaren Ton, wenn es sich um periodische Schwingungen handelt: 440 periodische Schwingungen in der Sekunde bei 20° Celsius ergeben z. B. den Kammerton a. Sind die Schwingungen nicht periodisch, so spricht man von Geräusch.

Graphisch stellt man die Schwingung dar als sogenannte Sinuskurve. Diese ergibt den Sinuston, das heißt den reinen Ton ohne Obertöne (s. u.); ihn unterscheidet die Akustik von dem Ton mit Obertönen, den sie „Klang" nennt. Im allgemeinen musikalischen Sprachgebrauch dagegen nennt man den Einzelton (mit oder ohne Obertöne) einfach Ton, das Zusammentreffen mehrerer Töne dagegen Klang.



Sieht man vom akustisch „reinen", einzelnen Sinuston ab, so stellt sich der Ton als eine Zusammensetzung verschiedener Töne dar: des eigentlichen

Haupttones und einer ganzen Reihe von nicht bewußt wahrgenommenen Teil-(Partial-)Tönen, die alle höher liegen als der Hauptton und daher Obertöne genannt werden. Sie klingen um so leiser mit, je weiter entfernt sie vom Grundton liegen. Die ersten Obertöne z. B. über C sind (die mit ♮ und ? versehenen Noten entsprechen nicht genau den wirklichen Obertönen):

Grundton und Obertöne

Daß es sich um reale Töne handelt, kann man leicht prufen. Drückt man – ohne anzuschlagen – auf dem Klavier eine Taste mit einem der ersten Obertöne obenstehender Reihe nieder, schlägt dann C kraftig an und gibt die C-Taste wieder frei, so klingt der Ton auf der nur niedergedrückten (aber festgehaltenen) Taste deutlich weiter.

Die so entstehende Tonreihe nennt man zuweilen „Naturtöne" (ein allerdings umstrittener Begriff), weil sich aus ihnen die musikalisch verwertbaren Intervalle ergeben. Da C und c und c′ also (wie alle oktavverwandten Töne) nach Tonqualität identisch sind, sind sie austauschbar, d. h. man kann sie zusammenrücken und aus ihnen anstelle der weiten Sprünge eine engstufige Leiter bilden. Die verschiedenen Stufen ergeben sich mathematisch aus dem Verhältnis der Obertonfrequenzen zur Haupttonfrequenz (fortschreitend in arithmetischer Reihe von 1 : 2 : 3 usw.).

2 : 1 Oktave
3 : 2 Quinte
4 : 3 Quarte
5 : 4 große Terz
6 : 5 kleine Terz
9 : 8 große Sekunde
16 : 15 kleine Sekunde.

Die so zu errechnende mathematische oder reine Stimmung ist in der Musik nur beschränkt verwendbar, weil der Einzelton musikalisch erst sinnvoll wird, wenn er in Beziehung zu einem oder mehreren anderen gesetzt, in ein Tonsystem von Verwandtschaftsbeziehungen gebracht wird. Beispielsweise läßt sich der Ton e auffassen als große Terz des Haupttones c. Dann ist c : e = 4 : 5 (s. obenstehende Tabelle). Faßt man dagegen e als vierte Quinte vom Hauptton c auf (c-g-d-a-e) mit zweimaliger Rückversetzung um je eine Oktave, so ergibt sich eine andere Frequenz, nämlich $\frac{2}{3} \cdot \frac{2}{3} \cdot \frac{2}{3} \cdot \frac{2}{3} = \frac{16}{81}$, dazu die zweimalige Oktavversetzung: $\frac{16}{81} \cdot \frac{2}{1} \cdot \frac{2}{1} = \frac{64}{81}$. Oder einfacher: e als zwei-

malige große Sekunde $\left(\frac{8}{9}\right)$ von c aus hat das Schwingungsverhältnis $\frac{8}{9} \cdot \frac{8}{9} =$ $= \frac{64}{81}$, während es als große Terz von c lautet: $\frac{4}{5} = \frac{64}{80}$. Dieser scheinbar geringe Unterschied (vielfach in Umkehrung angegeben mit $\frac{80}{64} : \frac{81}{64}$ und als syntonisches Komma bezeichnet) bedeutet, daß der Ton e als Terz in der C-Dur-Tonleiter bereits nicht mehr völlig identisch ist mit dem Ton e als großer Sekunde in der D-Dur-Tonleiter. Je weiter sich die Tonreihe, in der e vorkommt, von dem angenommenen Grundton (im vorliegenden Falle c) entfernt, je geringer die „Verwandtschaftsbeziehung" wird, desto unreiner erscheint die mathematische Stimmung, bis schließlich der Ton e in bestimmten Tonarten völlig unrein, also musikalisch unverwendbar wird. Das gilt gleichermaßen für alle Töne. Würde beispielsweise jemand mit gutem musikalischem Gehör ein Klavier stimmen, indem er zunächst alle C-Dur-Dreiklänge, dann von der Quinte aus alle G-Dur-Dreiklänge, wieder von der Quinte aus alle D-Dur-Dreiklänge usw. in sich musikalisch rein stimmt, so würde er spätestens bei der 5. Dreiklangreihe sein Vorhaben aufgeben müssen: Das in D-Dur so rein klingende fis als Terz klänge unrein, da es scheinbar in H-Dur als Quinte wiederkehrt, mußte also umgestimmt werden – klingt dann aber in D-Dur unsauber.

Um diese Mängel der mathematischen Stimmung zu beseitigen, teilte man (kurz vor 1700; Andreas Werckmeister) die reine Oktave in zwölf gleich große Halbtonintervalle. Diese sind nun allesamt nicht mehr ganz rein, im mathematischen Sinne also verstimmt, aber der Unterschied ist so gering, daß nun jeder Ton zu jedem beliebigen Grundton gehörsmäßig ohne störendes Empfinden in Beziehung gesetzt werden kann (gleichschwebende oder temperierte Stimmung. Es sei erinnert an Bachs „Wohltemperiertes Klavier" mit seinen nunmehr möglichen zweimal je 12 Moll- und Durtonarten).

Als Ausgangspunkt für die absolute Tonhöhe dient in Ländern europäischer Kultur das a' (in Asien fis'), der sogenannte Kammerton. Als Durchschnitt gelten 443 Doppelschwingungen je Sekunde, als Norm 440 Hz bei 20° Celsius. Zuvor waren es (seit 1885) 435 Hz. In früherer Zeit schwankte der Kammerton so stark, daß sich bei der internationalen Regelung Schwierigkeiten ergaben. Man hatte sogar einen Chor- oder Kapellton, der um 1700 einen Ganzton unter dem Kammerton lag.

Die drei Haupteigenschaften eines Tones (Klanges) sind physikalisch wie folgt bestimmt:

Tonhöhe: durch die Zahl der periodischen Schwingungen in der Sekunde (Frequenz),

Tonstärke: durch die Schwingungsweite der schwingenden Masse (Schwingungsamplitude),

Tonfarbe: durch die besondere Schwingungsform der jeweiligen Masse (Darmsaite, Drahtsaite, Blech, Holz usw.).

Sehr oft ist es nötig, den Ton zu verstärken, damit er nicht nur in unmittelbarer Nähe der Schallquelle vernehmbar wird. Das geschieht, indem man den Ton auf eine Masse (Körper oder Luft) auftreffen läßt, deren Frequenz derjenigen des Tonerzeugers entspricht. Die Masse schwingt dann mit (Resonanz) und erhöht dadurch die Klangstärke. Daraus ergibt sich: Tiefe Töne erfordern große, hohe Töne kleine Resonanzmassen.

Physiologisch

Der Mensch hört den Ton nicht so, wie er physikalisch-akustisch gegeben ist; der Ton wird vielmehr auf seiner Wanderung durch die Hörorgane umgebildet, angepaßt. Das Ohr besteht aus dem

Außenohr mit der Ohrmuschel, dem Gehörgang und dem Trommelfell. Die in der Außenwelt entstehenden Schwingungen werden vom Trommelfell aufgefangen und weitergegeben.

Mittelohr mit Hammer, Amboß und Steigbügel. Die vom Trommelfell aufgefangenen Schwingungen werden durch diese drei Gehörknöchelchen weitergeleitet.

Innenohr (hier interessieren nur die für das Hören wichtigen Vorgänge): Der Steigbügel des Mittelohrs teilt die Schwingungen dem sogenannten „ovalen Fenster" mit, das Gehörwasser wird in Schwingung versetzt; die Schwingungen übertragen sich auch auf das Gehörwasser, mit dem die Schnecke (Sitz des Cortischen Gehörorgans) umgeben ist. Erst von hier aus werden die Schallschwingungen dem Gehör mitgeteilt und setzen sich dort in Wahrnehmungen um, die von den exakt meßbaren, durch die Schallquelle erzeugten Tönen oder Geräuschen durchaus verschieden sind.

Das menschliche Ohr vermag nicht alle Töne wahrzunehmen; die Wahrnehmbarkeit ist vielmehr auf die Frequenzen zwischen 16 und etwa 20000 beschränkt. Schwingungen, die unter oder über diesem Bereich liegen, werden nicht mehr „gehört". Außerdem nimmt die Empfindlichkeit für hohe und höchste Töne im Alter ab. So liegt die Tonempfindlichkeit für hohe Töne

bis etwa zum 20. Jahre bei 20000 Hz,
„ „ „ 35. „ „ 15000 Hz,
„ „ „ 50. „ „ 10000 bis 12000 Hz,
nach dem 65. „ „ 5000 „ 6000 Hz.

Doch reicht die niedrige Frequenzzahl für das Alter immer noch aus, die Töne im Sinne der Musik wahrzunehmen. Diese umfassen nämlich nur etwa 8 bis

9 Oktaven (von besonders hohen Frequenzen abgesehen, wie etwa 13000 Hz des Triangels), also etwas mehr, als der Konzertflügel Töne zu geben vermag. Ungefähre Frequenzgrenzen der musikalisch verwertbaren Töne

Subkontra-C	16 Hz
Kontra-C	32 Hz
C	64 Hz
c	128 Hz
c′	256 Hz
c″	512 Hz
c‴	1024 Hz
c⁗	2048 Hz
c⁗′	4096 Hz
c⁗″	8192 Hz
(c⁗‴	16384 Hz)

Psychologisch

Der durch die Schallquelle erzeugte physikalische Ton wird also physiologisch durch die Gehörorgane umgesetzt, angepaßt und durch Nerven dem Gehirn zugeführt. Die nunmehr eintretenden Vorgänge zu erforschen und zu klären, ist Aufgabe der Ton- bzw. Musikpsychologie. Sie kann ästhetisch (etwa Müller-Freienfels) oder empirisch (Stumpf) vorgehen. Wie die Psychologie ganz allgemein, so ist auch die Tonpsychologie als junge Wissenschaft in ständiger Wandlung begriffen. Welche Vorstellungen, Empfindungen und Bewußtseinsakte löst der Ton (die Musik) aus und auf welche Weise? Sind diese Vorstellungen bei allen Menschen die gleichen oder mindestens ähnlich? Ändern sie sich im Laufe der Jahrzehnte und Jahrhunderte? Wenn ja, wie ist das zu erklären? Wie erklärt sich das (wechselnde) Empfinden des Menschen für das bald als konsonant, bald als dissonant gewertete Zusammenklingen mehrerer Töne, sei es akkordisch, sei es linear? Aus welchem Grunde hat der Europäer die Folge von Tönen in Ganz- und Halbtonschritten als ihm gemäß empfunden, obwohl andere Stufungen (etwa in Drittelton-schritten) nicht nur denkbar, sondern z. B. in Asien realisiert sind? Dazu kommen die rhythmischen, melodischen und harmonischen Spannungen mit ihrer Wirkung auf das Empfinden, ebenso die verschiedenen Ebenen von Klangfarbe, Höhe, Stärke, Dauer des Tones. Nicht zu übersehen die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, Töne und Tongruppen und Tonfolgen zu „deuten". Warum liegt manchen Völkern mehr das Melodisch-Harmonische und anderen mehr das Linear-Polyphone? Diese knappen Beispiele lassen erkennen, wie umfangreich und wie schwierig die Aufgaben der Ton-(Musik-)Psychologie sind.

Noten als graphische Fixierung des Tones

Wie die Schrift die Aufgabe hat, das gesprochene Wort über die nur gedächtnismäßige Überlieferung von Mensch zu Mensch und Zeit zu Zeit hinwegzutragen und für dauernd festzulegen, so erstrebt die Notenschrift Ähnliches für den gesungenen oder instrumental hervorgebrachten Ton. Sie ist sogar genauer als die Schreib- oder Druckschrift, weil sie über mehr und vielseitigere Zeichen verfügt als diese.

Hauptformen (geschichtlich)

China: Zur Bezeichnung der Töne wurden Wörter verwendet.
Indien: Tonbezeichnung durch Buchstaben.

Altgriechenland:

1. Griffschriften (Tabulaturen), durch die die Lage der Töne auf den Instrumenten bezeichnet wurde.
2. Vokalschriften: Bezeichnung durch Buchstaben.
   Beide Notationsweisen wurden mit der Zeit einander angenähert. Dazu viele Zeichen für die Wiederkehr eines Tones in anderer Oktavlage, für Tondauer usw.

Europäisches Mittelalter:

1. Teilweise Übernahme des griechischen Brauchs (vermittelt durch die Schriften von Boethius und Cassiodor, 6. Jahrhundert).
2. Umbildung der durchlaufenden Buchstabenschrift von
   a b c d e f g h i k l m n o p in
   A B c d e f g a h b c′ d′ e′ f′ g′ a′
   (vielfach Boethius zugeschrieben).
3. Umdeutung des Tones A (ursprünglich dem c unserer Dur-Skala entsprechend) zum a als Grundton unserer a-Moll-Tonleiter (10. Jahrhundert).
4. Neumen (mindestens seit dem 8. Jahrhundert), eine der modernen Stenographie ähnliche Notierungsweise. Trotz vielerlei Zeichen anfangs nur eine unbestimmte Anweisung für die ungefähre Richtung (Höhe, Tiefe) der aufeinanderfolgenden Töne; dann mit Buchstaben und Intervallbezeichnungen ergänzt. Im 10. Jahrhundert mit einer Notenlinie (f-Linie) und schließlich einer zweiten (c′-Linie). Weiterhin verbessert durch Guido von Arezzo (um 992–1050), der vier (verschiedenfarbige) Linien einführte, so daß die Tonhöhenbestimmung gesichert war.
5. Choralnoten: auf vier, später auch auf fünf Notenlinien fixierte Tonhöhen- (nicht Rhythmus-)Bewegung für den Gregorianischen Gesang. Anfangs mit Neumen, wobei die Stelle der wirklichen Töne verdickt wurde (besonders bei der gotischen Choralnote, während die römischen Choralnoten

quadratisch waren: Nota quadrata). Seit etwa 1000 bis zur Gegenwart (katholische Liturgiebücher) in Gebrauch.

6. Mensuralnoten: seit dem 12. Jahrhundert ausgebildete, die Tondauer bestimmende („messende") Notenschrift. Die Noten waren quadratisch oder rechteckig, und zwar vollschwarz. Seit etwa 1450 waren nur noch die Notenwerte kleiner Dauer schwarz, diejenigen größerer Dauer schwarzgerandet; gleichzeitig tauchten erstmals die gerundeten Noten auf.

Neuzeit: Seit etwa 1700 ist die heutige Notierungsweise in Druck und Schrift allgemein üblich, einschließlich der seit dem 15. Jahrhundert (in den Tabulaturen) gebräuchlichen Taktstriche.

Notenschrift der Gegenwart

Die heutige Notenschrift (Notendruck) besteht nicht nur aus den eigentlichen Noten; es treten vielmehr noch eine ganze Reihe von Sonderzeichen hinzu, durch die der Komponist angibt, wie er sein musikalisches Werk verstanden und wiedergegeben haben will.

Dauer:
Wie lange eine Note oder eine Pause auszuhalten ist, hängt ab 1. von dem Gesamtzeitmaß des Stückes (Tempo, s. u.), 2. von der Gestalt der Note bzw. der Pause. Noten- und Pausengestalt sind also keine absoluten Werte, sondern haben sich in ihrer Dauer dem vorgeschriebenen Tempo anzupassen. Die hauptsächlichen Zeichen sind:

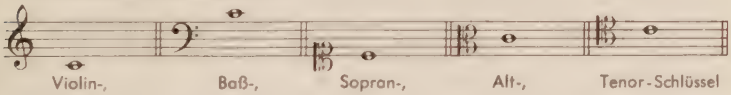
	Note	Pause
1 (Ganze)	𝅝	𝄻
1/2 (Halbe)	𝅗𝅥	𝄼
1/4 (Viertel)	♩	𝄽
1/8 (Achtel)	♪	𝄾
1/16 (Sechzehntel)	𝅘𝅥𝅯	𝄿
1/32 (Zweiunddreißigstel)	𝅘𝅥𝅰	𝅀
1/64 (Vierundsechzigstel)	𝅘𝅥𝅱	𝅁

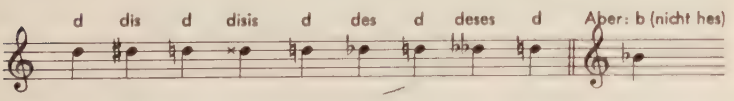
Die Dauer kann auf verschiedene Weise verlängert werden. Ein Punkt hinter der Note verlängert ihre Dauer um die Hälfte ihres Grundwertes; zwei Punkte verlängern die Dauer um die Hälfte plus ein Viertel des Grundwertes.

Ein Bindungsbogen von einer Note zu einer anderen derselben Höhe kann ebenfalls die Dauer entsprechend verlängern; dieses Verfahren wird vor allem angewendet, wenn die Dauer einer Note über den Taktstrich hinaus verlängert werden soll:

Höhe :

Zur Bestimmung der Tonhöhe wird ein System von immer fünf Linien verwendet, auf und zwischen denen die Noten wie auf einer Leiter auf- und absteigen. Reicht das Liniensystem nicht aus, so treten obere und untere Hilfslinien hinzu. Damit ist allerdings nur die relative Höhenlage der Noten zueinander angegeben, nicht die absolute Tonhöhe. Um diese zu bestimmen, werden an den Anfang der Liniensysteme verschiedene Schlüssel gesetzt, durch die die absolute Tonhöhe erschlossen werden kann. Die am meisten gebrauchten sind der *Violin-* und der *Baßschlüssel.* Sie sind so eingerichtet, daß bei zwei übereinanderliegenden Liniensystemen (Klaviernoten) für das Weiterschreiten der Tonleiter nur eine Zwischenhilfslinie erforderlich ist. Früher (heute noch für entsprechende Lagen der Instrumente) waren die C-Schlüssel *(Sopran-, Alt-, Tenorschlüssel)* gebräuchlich: Die Linie, auf der dieser Schlüssel stand, galt als höhenbestimmendes c:

c in verschiedenen Schlüsseln

Dazu kommt die *instrumentenbedingte Notierungsweise.* Für Blasinstrumente, deren Naturtonreihe nicht die C-Reihe ist, gilt die C-Notierung als Naturreihe. Bei der A-Klarinette wird also das notierte c wie a klingen, beim D-Horn klingt das notierte c′ wie d („transponierende Instrumente").

Soll ein Ton um einen Halbton erhöht oder erniedrigt werden, so wird für Erhöhung oder Erniedrigung ein „Kreuz" (♯) bzw. ein „b" (♭) vorgesetzt, bei Veränderung um einen Ganzton ein Doppelkreuz (𝄪) bzw. Doppel-b (𝄫) (vgl. dazu den Abschnitt „Intervalle"). Diese Zeichen gelten jeweils für den Takt, in dem sie stehen; soll die Vorzeichnung rückgängig gemacht werden, so steht ein Auflösungszeichen (♮), das die Erhöhung oder Erniedrigung widerruft.

Stärke :

Die dritte wesenhafte Eigenschaft eines Tones (Klanges), die Lautstärke, wurde früher nur ganz selten angegeben. Seit den „Mannheimern", dann in

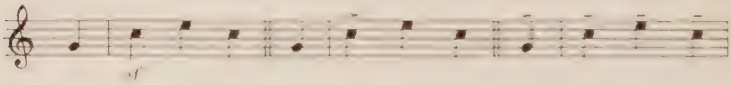
der Wiener Klassik, besonders aber im 19. und 20. Jahrhundert bezeichnen die Komponisten auch die Stärkegrade immer sorgfaltiger. Die Hauptzeichen werden im folgenden angeführt (sie gehen in Sonderfallen bis zu sechsfachem *f* oder *p*).

p	= *piano*	= leise
mp	= *mezzopiano*	= ziemlich leise
pp	= *pianissimo*	= sehr leise
ppp	= *pianpianissimo*	= äußerst leise
f	= *forte*	= kräftig
mf	= *mezzoforte*	= ziemlich kräftig
ff	= *fortissimo*	= sehr kräftig
fff	= *forte fortissimo*	= äußerst kräftig

Dazu kommen noch Zeichen für den allmählichen Übergang von einem Stärkegrad in einen anderen, wie

< oder *cresc.* = *crescendo* = stärker werdend,
> oder *dim.* = *diminuendo* = schwächer werdend.

Soll ein Einzelton (Einzelklang) besonders kraftig hervorgehoben werden, so kann das durch verschiedene Akzentzeichen geschehen, etwa:
sf. = *sforzato* = kräftig betont.



Wie die Dauer eines Tones nicht nur von der Notengestalt abhängt, sondern von dem Zeitmaß des Gesamtstuckes, so sind die Zeichen für Lautstarke keine absoluten, exakt meßbaren Werte; sie richten sich vielmehr nach dem Charakter des ganzen Stuckes. In einem versonnenen Nocturno ist z. B. „forte" nicht so laut wie in einem kraftvollen Marsch. Dazu der Instrumentalunterschied: das Forte der Violine hat andere Starke (und andere Klangfarbe) als das der Trompete.

Intervalle

Aus dem musikalisch verwendbaren Frequenzbereich zwischen etwa 16 Hz und 16000 Hz (s. o.) sind mathematisch rund 16000 verschiedene Frequenzen, also Töne, möglich, die kaum merkbar ineinander übergleiten und – wenigstens teilweise – im sogenannten „glissando" auch verwendet werden. Um aus diesem umfangreichen Material verwendbaren Tonstoff herauszubrechen, wurde der Frequenzbereich überall (von Verschleifungen in der asiatischen Musik abgesehen) in Stufen eingeteilt.

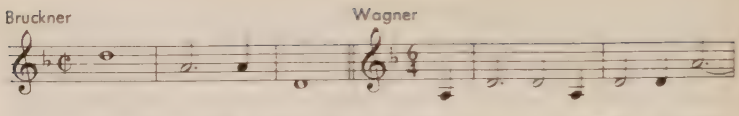
Als erstes Intervall bot sich die Oktave an, weil der Ton der höheren Oktave „tonidentisch" ist mit dem tiefen und deren ersten Oberton bildet.
Zwischen dem zweiten und dritten Oberton (s. o.) liegt als Intervall die Quinte, zwischen dem dritten und vierten die Quarte, zwischen dem vierten und fünften die große, zwischen dem fünften und sechsten die kleine Terz usw. Jedenfalls enthalten die Obertöne bereits sämtliche Grundintervalle, die in der europäischen Musik vorkommen.

Oktave	c′–c″
große Septime	c′–h′
kleine Septime	c′–b′
große Sexte	d′–h′
kleine Sexte	c′–as′
Quinte	c′–g′
Quarte	d′–g′
große Terz	c′–e′
kleine Terz	e′–g′
große Sekunde	c′–d′
kleine Sekunde	fis′ g′

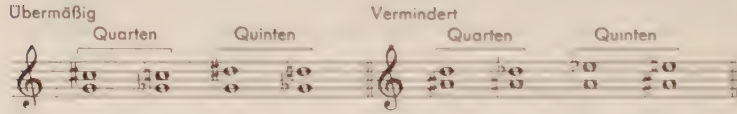
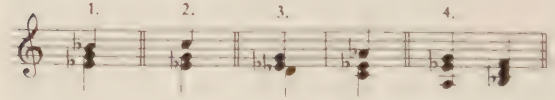
Ob man berechtigt ist, die so entstandenen Intervalle wegen ihrer möglichen Ableitung aus den Obertönen als „Naturintervalle" zu bezeichnen, ist strittig. Das kleinste Intervall der europäischen Musik ist zwar der Halbtonschritt (kleine Sekunde), der die Oktave in zwölf gleiche Teile aufgliedert; andere Tonsysteme (Asien) kennen jedoch Intervalle wie Dritteltone, und auch in Europa ist der Versuch gemacht worden, Viertel-, Drittel- und Sechsteltöne aufzunehmen – bisher allerdings mit geringem Erfolg.

Zwar gibt es außer den Grundintervallen der vorstehenden Tabelle auch noch andere, wie die None (c–d′), Dezime (c–e′), Undezime (c–f′) usw., doch lassen sie sich „tonidentisch" (durch Oktavversetzung) als harmonische Grundintervalle deuten, während sie in der Melodielehre ihre besondere Bedeutung haben.

Intervalle sind nicht einfach mechanische Stufen. Das Verhältnis von zwei Tonhöhen zueinander hat auch musikalische „Innenwerte", Werte der Ruhe und der Spannung. Diese können z. B. zusammenfallen mit den Begriffen Konsonanz und Dissonanz, sie sind auch abhängig davon, ob die Töne gleichzeitig erklingen (harmonischer Intervallwert) oder nacheinander (melodischer Intervallwert). Erklingen sie nacheinander, so ist der Innenwert des Intervalls verschieden je nach der Richtung (nach unten oder oben), in der der Schritt vollzogen wird. Das Trompetenthema der 3. Bruckner-Sinfonie beginnt mit fallender Quarte und Quinte, Wagners „Hollander"-Motiv mit steigender Quarte und nachfolgender Quinte:



Trotz gleicher Intervallfolge besteht ein anderer Innenwert infolge verschiedener Richtung: im ersten Falle Ruhe, im zweiten Spannung.
Besonders deutlich ist der Innenwert bei Halbtonschritten. Sie haben „zwingenden" Charakter, der eine Ton „leitet" energisch zum andern, daher die Bezeichnung Leitton (etwa in C-Dur der Schritt h–c'). Treffen mehrere solcher Leittonschritte zusammen, so verstärkt sich der Zwang:

Leittonzwang geht dementsprechend auch aus von allen übermäßigen oder verminderten „Naturintervallen"; das sind solche, bei denen das Grundintervall durch Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen erweitert oder verengert wird:

Die erhöhten oder erniedrigten Töne bekommen Leittoneigenschaft, die gespannten (dissonanten) Intervalle drängen nach Ruhe und Entspannung (Konsonanz). Über konsonante und dissonante Intervalle s. auch den Abschnitt „Akkorde".
Auch hier gilt: Entscheidend ist nicht allein die Größe des Intervalls, sondern seine Stellung im Gesamtablauf. In folgenden Beispielen kommt jeweils das Intervall es–g vor, seine musikalisch-logischen Innenwerte aber sind verschieden.

Ruhe { 1. es–g als Prime und Terz in Es-Dur
2. es–g als Terz und Quinte in c-Moll } Konsonanz

Spannung { 3. g als Leitton nach oben (ass)
4. es als Leitton nach unten (d) } Dissonanz.

Als *konsonante* Intervalle gelten
Oktave,
Quinte,
große Terz: als Prim und Terz in Dur und als Terz und Quinte in Moll,
große Sexte: als Quinte und Dezime in Dur und als Terz und Oktave in Moll,
kleine Sexte: als Terz und Oktave in Dur und als Quinte und (kleine) Dezime in Moll.

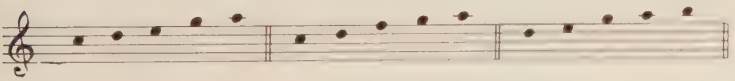
Die übrigen Intervalle werden meist als dissonant angesehen. Allerdings wandeln sich die Vorstellungen und das Verhalten des Ohres. Die heute „konsonante Terz" galt einmal als dissonant, die „hinzugefügte Sexte" (sixte ajoutée) im Dur-Akkord hört man heute kaum noch als Dissonanz, auch die Quarte wird jetzt kaum noch als Dissonanz zur gleichzeitig erklingenden Prime empfunden (im Nacheinander überhaupt nicht).

Zusammenfassend: Entscheidend bleibt nicht das Intervall als Abstand, sondern die Funktion dieses Abstandes im Ablauf. In unserem temperierten Tonsystem sind b′–as′ und b′–gis′ scheinbar gleiche Intervalle, ihre Innenwerte und Spannungskräfte unterscheiden sich

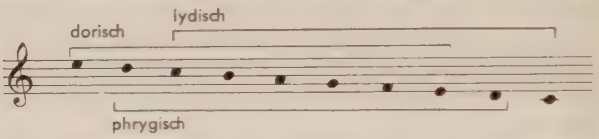
aber grundsätzlich je nach ihrer funktionalen Stellung.

Tonleitern

Unter Tonleiter versteht man das Durchschreiten eines Oktavenabstandes in verschieden großen Schritten und in verschieden großer Zahl.

Pentatonik:
Ältestes wohl von China bis zu den Kelten verbreitetes fünfstufiges (pentatonisches) System; besonders bekannt aus Altgriechenland sind drei Ganztonschritte mit einem in verschiedener Lage eingebauten Terzschritt:

Griechische Klassik:
Aufbau der (harmoniefremden, rein melodisch bestimmten) Tonleitern von oben nach unten (!). Auffassung der Oktave als Summe zweier Viererstufen (Tetrachorde). Die drei Haupttonleitergruppen (authentische) sind Aus-

schnitte aus der diatonischen Tonleiter über mehrere Oktaven und unterscheiden sich im Charakter durch die verschiedene Lage der Halbtonschritte.

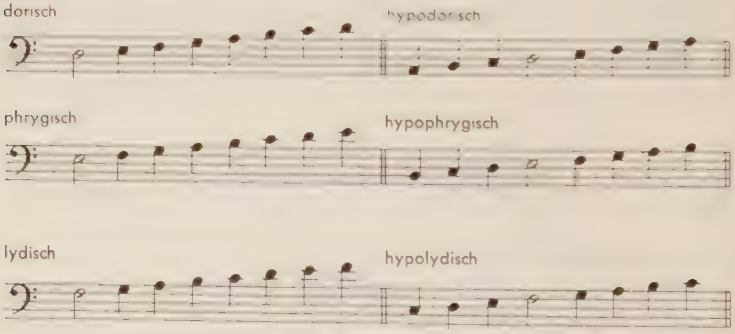


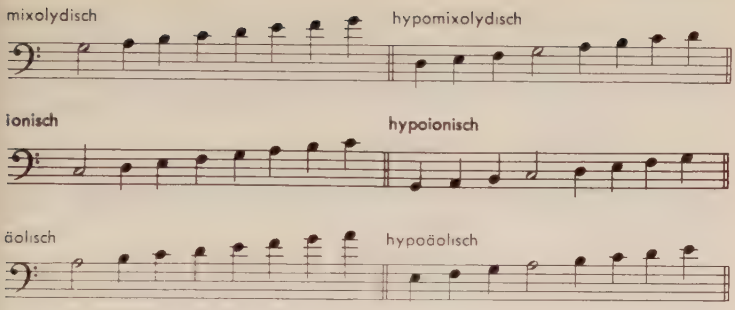
Verlegte man die Grundsysteme um eine Quinte nach unten oder oben, so wurde vor die Hauptbezeichnung hypo- bzw. hyper- gesetzt, also hypodorisch, hyperdorisch usw.

Später Erweiterung durch Chromatik und Enharmonik. Vorübergehend auch Dritteltöne.

Kirchentöne :

Die Kirchentöne des Mittelalters, so genannt nach den verschiedenen kirchlichen Gesängen, für die sie bestimmt waren, sind hervorgegangen aus den Tetrachordoktaven des griechischen und byzantinischen Altertums; ihre Namengebung hat sich jedoch verschoben. Es sind Ausschnitte aus der diatonischen, aber nicht als harmonisch empfundenen Tonreihe. Ursprünglich gab es vier, dann sechs Kirchentöne (erstmals dargestellt von Glareanus, 1488–1563). War der Hauptton zugleich tiefster Ton der Reihe, so hieß ein solcher Kirchenton „authentisch", lag er in der Mitte, „plagal". Sieht man von Einzelheiten der Entwicklung ab, so ergibt sich folgendes Grundschema: Die halben Noten stellten jeweils den Hauptton dar, auf den das Ganze und einzelne Wendungen bezogen wurden. Das ist zu beachten, weil die reinen Leitern andernfalls zuweilen identisch zu sein scheinen (z. B. dorisch und hypomixolydisch).



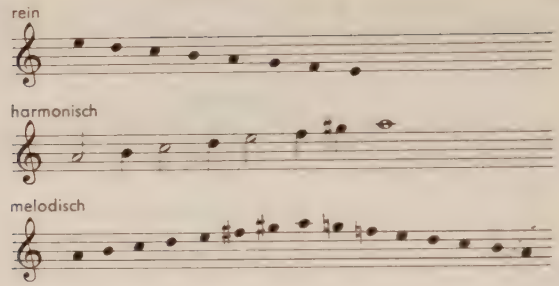


Die Kirchentöne („Kirchentonarten") sind zwar harmoniefremd und somit schwer oder überhaupt nicht nach unserem Dur oder Moll zu harmonisieren, dafür sind sie wesentlich reicher an Möglichkeiten melodischer Wendungen. Daher greifen auch neuere Komponisten zuweilen auf sie zurück.

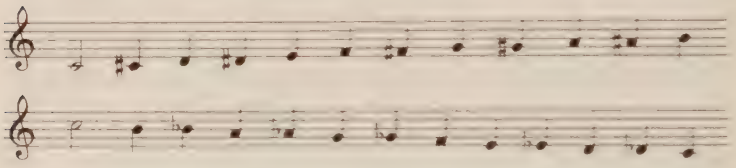
Dur und Moll:
Die heute gebräuchliche Durtonleiter gilt als eine Zusammenziehung der Obertöne (s. o.). Da die ersten Obertöne (Oktave, Quinte, Terz) stärker durchklingen als die späteren, spielen sie die bestimmende Rolle als „harmonieentscheidend", während die anderen – mit angezweifeltem Recht – nur als „Durchgangstöne" angesehen werden:

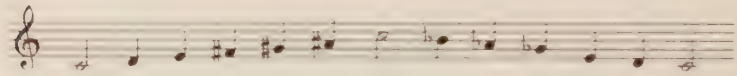
Grundton ist – im Gegensatz zu den Kirchentönen – stets der tiefste Ton der Leiter. Außerdem ist jede der auf den 12 Halbtönen möglichen Tonleitern in der Struktur allen anderen gleich, d. h. der Fortschritt zum Harmonischen mußte mit einer Einbuße an melodischer Vielfalt bezahlt werden.

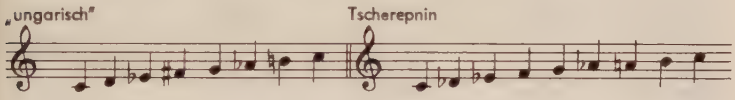
Es gibt in Moll (vgl. dazu auch den Abschnitt „Harmonik") nicht nur eine, sondern – im Gegensatz zu Dur – mehrere Tonleitern; eine von ihnen verläuft sogar abwärts anders als aufwärts. Man unterscheidet: die *reine* Molleiter (sie entspricht der griechischen „dorischen", ist also zu verstehen als abwärts gerichtet und bildet mit der Stufenfolge zwei Ganztöne/Halbton/drei Ganztöne/Halbton genau die Umkehrung der Durleiter), die *harmonische* und die *melodische:*



Chromatische Tonleiter :
Die chromatische Tonleiter folgt der mathematischen Teilung der Oktave in zwölf gleiche Halbtöne. Sinngemäß werden Halbtone beim Aufsteigen mit einem Erhöhungskreuz (♯), beim Absteigen mit einem b (♭) versehen:



Ganztonleiter :
Gleichfalls als mathematische Teilung, nunmehr aber in sechs Ganztöne, ist die Ganztonleiter anzusehen, wie sie der musikalische Impressionismus (Debussy) gern verwendet:

Beispiele für andere Möglichkeiten :
Bekanntestes Beispiel für weitere mathematische Aufteilungen der Oktave ist die *Vierteltonleiter* (Alois Hába), für deren klangliche Verwirklichung auch ein Flügel mit zwei Manualen gebaut wurde (Forster-Lobau). Auch gibt es *Drittel-* und *Sechsteltonleitern*. Solche und andere Aufteilungen haben sich zwar bisher nicht durchgesetzt, doch sind sie ernst zu nehmen als Bestrebungen, den gesamten Tonbereich weiter aufzuschließen. Josip Slavenski kommt sogar auf 53 Stufen (für ein besonderes Instrument) und nähert sich bisher am stärksten den Möglichkeiten der elektronischen Musik.

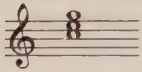
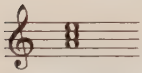
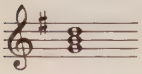
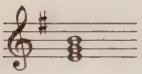
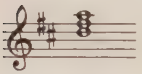
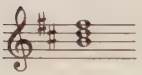
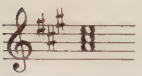
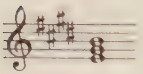
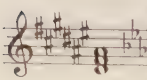
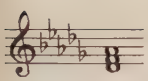
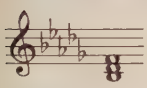
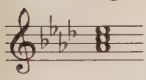
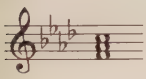
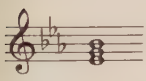
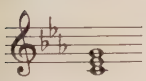
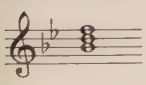
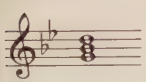
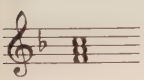
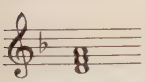
Andere Leitern – unter Beibehaltung der in zwölf Stufen geteilten Oktave – lassen sich statuieren, indem man die Stufen neu gruppiert. Beispiele dafür: die „*ungarische*" oder „*Zigeunerleiter*", erwachsen aus einer Gemeinschaft, und Tscherepnins „*Neunstufenleiter*", erdacht von einem einzelnen.

Erwähnt werden muß als dritte Möglichkeit die *diatonisch-chromatisch-enharmonische* Leiter. Sie baut auf der diatonischen Grundreihe auf, benutzt die chromatischen Zwischentöne, macht aber auch Gebrauch von der Enharmonik, nach der ein Ton auf mehrfache Weise dargestellt werden kann; z. B. ist im temperierten Tonsystem: e = fes = disis, so daß sich für einen Ton drei verschiedene „Stufen" ergeben können. Eine solche Leiter ergibt 37 Stufen in der Oktave, die allerdings von dem durch die temperierte Stimmung „verdorbenen" Gehör im einzelnen nicht unterschieden werden können.

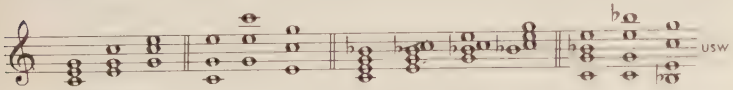
Akkorde

Unter Akkord versteht man übereinanderliegende, gleichzeitig erklingende Töne – im weitesten Sinne ohne Rücksicht auf Konsonanz oder Dissonanz; unabdingbare Voraussetzung ist lediglich, daß die Töne im musikalischen Sinne nicht „identisch" sind; das gleichzeitige Erklingen z. B. von C, c und c′ bildet keinen Akkord. Das Phänomen selbst ergibt sich aus den Besonderheiten der Obertonreihe.

Grundakkorde sind:

Der zweitönige Akkord wird als „leer" bezeichnet, weil in ihm die das Tongeschlecht bestimmende große (Dur) oder kleine (Moll) Terz fehlt. Die übrigen Akkorde lassen sich auffassen als übereinander gelagerte große und kleine Terzen. In vorstehendem Beispiel sind die tiefsten Töne zugleich die Grundtöne. Die vier- und fünftönigen Akkorde gelten als „dissonant", als Spannung, die dreitönigen als konsonant. Gleichzeitig bestimmen diese konsonanten Akkorde nicht nur das Tongeschlecht Dur oder Moll, sondern, wenn sie als Grundakkorde für ein ganzes Tonstück gewählt werden, die Tonart. Um die für Kreuz- und b-Tonarten ständig wiederkehrenden Vorzeichen in jedem Takt zu vermeiden, werden die Grundvorzeichen an den Anfang jeder Zeile gesetzt; sie gelten dadurch für das ganze Stück.

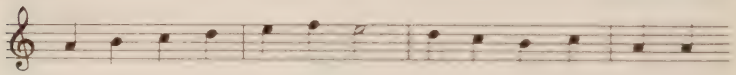
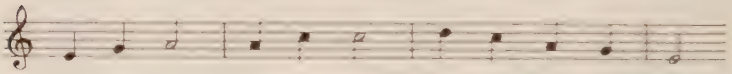
	deutsch	italienisch	französisch	englisch
	C-Dur	do maggiore	ut majeur	c major
	a-Moll	la minore	la mineur	a minor
	G-Dur	sol maggiore	sol majeur	g major
	e-Moll	mi minore	mi mineur	e minor
	D-Dur	re maggiore	re majeur	d major
	h-Moll	si minore	si mineur	b minor
	A-Dur	la maggiore	la majeur	a major
	fis-Moll	fa diesis minore	fa dièse mineur	f sharp minor
	E-Dur	mi maggiore	mi majeur	e major
	cis-Moll	do diesis minore	ut dièse mineur	c sharp minor
	H-Dur	si maggiore	si majeur	b major
	gis-Moll	sol diesis minore	sol dièse mineur	g sharp minor
	Fis-Dur =	fa diesis maggiore	fa dièse majeur	f sharp major
	Ges-Dur =	sol bemolle magg.	sol bémol majeur	g flat major
	dis-Moll =	re diesis minore	re dièse mineur	d sharp minor
	es-Moll =	mi bemolle minore	mi bémol mineur	e flat minor

	deutsch	italienisch	französisch	englisch
	Des-Dur	re bemolle maggiore	re bémol majeur	d flat major
	b-Moll	si bemolle minore	si bémol mineur	b flat minor
	As-Dur	la bemolle maggiore	la bémol majeur	a flat major
	f-Moll	fa minore	fa mineur	f minor
	Es-Dur	mi bemolle maggiore	mi bémol majeur	e flat major
	c-Moll	do minore	ut mineur	c minor
	B-Dur	si bemolle maggiore	si bémol majeur	b flat major
	g-Moll	sol minore	sol mineur	g minor
	F-Dur	fa maggiore	fa majeur	f major
	d-Moll	re minore	re mineur	d minor

Je eine Gesamtvorzeichnung gilt also für eine Dur- und gleichzeitig für eine Molltonart (z. B. ist fis-Moll die Paralleltonart von A-Dur).

Der Charakter ein und desselben Grundakkords kann sich ändern, je nachdem ob der Grundton z. B. eines dreitönigen Akkords unten, oben oder in der Mitte liegt, ob der Akkord in weiter oder enger Lage auftritt; das gleiche gilt für die dissonanten Akkorde:

Mit diesen Grundakkorden sind die akkordischen Möglichkeiten keineswegs erschöpft. Der Komponist kann mehrere Grundakkorde übereinanderlagern,

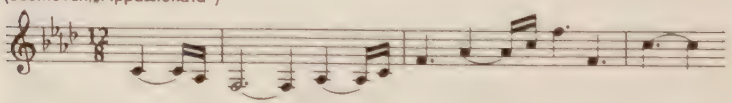
etwa C-Dur und fis-Moll, kann sämtliche zwölf Halbtöne der Oktave gleichzeitig erklingen lassen, bis es durch Ausnützen des gesamten musikalisch verwertbaren Frequenzbereichs zu ganzen Tontrauben kommt, bei denen Begriffe wie Dissonanz und Konsonanz gegenstandslos werden (vgl. auch den Abschnitt „Harmonik").

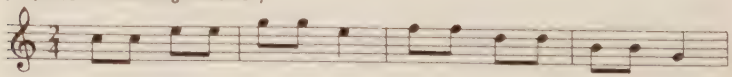
Tonreihen

Tonreihen sind (im Gegensatz zu den *gleichzeitig* erklingenden Tonen der Akkorde) *nacheinander* erklingende Töne, also „Melodien" im weitesten Sinne. Aus der Unzahl der Möglichkeiten heben sich folgende Grundreihen heraus:
engstufige, an die Tonleiter (gleich, welcher Art) gebundene Reihen, z. B.:
Dur:

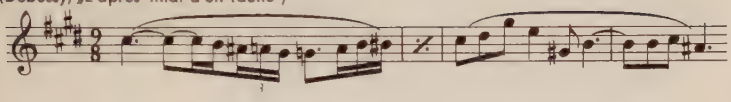
Moll:

Pentatonik:

weitstufige, an Akkordtöne gebundene Reihen wie

(Beethoven, „Appassionata")



(Haydn, „Paukenschlag-Sinfonie")

(Beethoven, 5. Sinfonie)

gemischtstufige Reihen wie

(Debussy, „L'après-midi d'un faune")

Selbst wenn man nur den Linienverlauf vorstehender Beispiele betrachtet, also Rhythmus, Dynamik usw. unberücksichtigt läßt, kann man feststellen: Das Steigen und Fallen der Tonreihen entspricht wachsendem und abnehmendem Reiz (Spannung und Entspannung). Das gilt bei komplizierteren Tonreihen (Melodien) nicht nur für das Ganze, sondern für alle Zwischenglieder, wodurch ein vielbewegtes, lebendiges Hör„bild" entsteht.

Einen anderen Reiz rufen Tonreihen hervor, die aus einer Wiederholung ein und desselben Tones bestehen – ein oft und mit ganz verschiedener Absicht angewendetes Mittel der Komposition: das Pochen der Anfangstöne im Fugenthema der „Zauberflöten"-Ouvertüre, das erheiternde „Heil sei dem Tag, an welchem du bei uns erschienen" in „Zar und Zimmermann", das Überweltliche des Todes in Schuberts „Der Tod und das Mädchen".

Einen Sonderfall bieten die Reihen in der strengen Zwölftonkomposition, sie enthalten nacheinander jeden der zwölf Töne der in Halbtonschritte aufgeteilten Oktave. Ehe nicht (abgesehen von Tonwiederholung auf derselben Stufe) alle diese Töne in Erscheinung getreten sind, darf ein Ton nicht wiederholt werden. Aufgrund dieses Bauprinzips spricht man hier auch nicht von Melodie, sondern folgerichtig von „Reihe".

Takt

Takt bedeutet wörtlich „Schlag" (lat. tactus), nämlich das Schlagen der Zählzeiten eines Musikstücks durch den Dirigenten. In der Mensuralnotation wurde zwar angegeben, ob es sich um einen dreiteiligen („perfekten") oder zweiteiligen („imperfekten") Takt handelt, aber Taktstriche waren unbekannt, es sei denn als winzige Merkzeichen durch nur eine Notenlinie. Allgemein eingebürgert hat sich der Taktstrich erst seit dem 17. Jahrhundert.

Heute versteht man unter einem Takt nicht einen einzigen Schlag (von Ausnahmen abgesehen), sondern eine Zählzeitengruppe, die durch Taktstriche von den übrigen abgegrenzt ist. Dadurch wird die Gruppe in „schwere" und „leichte" Schlagzeiten aufgeteilt. Grundregel: Der Schwerpunkt liegt hinter dem Taktstrich. Im $^3/_4$-Takt (immer mäßiges Zeitmaß vorausgesetzt) ist das erste Viertel schwer, zweites und drittes Viertel sind leicht. Im $^2/_4$-Takt gilt das erste

Viertel als schwer, das zweite als leicht. Im $^4/_4$-Takt ist erstes Viertel schwer, drittes Viertel halbschwer, zweites und viertes Viertel leicht.

gerader Takt	Zahlzeit	ungerader Takt	Zahlzeit
$^6/_4$	2 ×	$^6/_2$	3 ×
$^4/_4$	4 ×	$^3/_2$	3 ×
	2 ·	$^6/_4$	3 ·
$^2/_4$	2 ×	$^3/_4$	3 ×
$^{12}/_8$	4 ×	$^9/_8$	3 ×
$^6/_8$	2 ×	$^3/_8$	3 ×
$^4/_8$	4 ×	$^9/_{16}$	3 ×
$^2/_8$	2 ×		
$^{12}/_{16}$	4 ×		
$^6/_{16}$	2 ×		

Zu berücksichtigen sind stets das Metrum und das Zeitmaß. So kann z. B. $^6/_4$ ein gerader oder ein ungerader Takt sein, der $^3/_2$-Takt bei schnellem Zeitmaß nur eine Zahlzeit haben, ein sehr langsamer $^2/_4$-Takt vier Achtelschläge wünschenswert machen.

Die Taktvorzeichnung wird nicht immer „korrekt" gewählt. Eine $^3/_2$-Vorzeichnung in schnellem Tempo (also nur eine Zahlzeit) kann in Wirklichkeit einen halbierten $^6/_8$-Takt bedeuten (mit zwei Zahlzeiten), umgekehrt sind zuweilen $^4/_2$-Takte zusammengezogen aus zwei $^2/_4$-Takten.

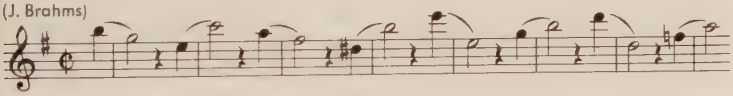
Zusammenziehungen liegen meist auch vor bei $^2/_4$-Takten. Diese scheinbare Mischform (häufig in der Volks-, aber auch in der Kunstmusik) löst sich unschwer auf in $^2/_4 + {}^3/_4$ oder $^3/_4 + {}^2/_4$.

So zweckmäßig die Takteinteilung als Ordnungsprinzip ist – sie wirkt häufig als starres Schema. Daher decken sich melodisches und taktmäßiges Prinzip nicht immer. Da das melodische Prinzip wichtiger ist, muß es durch Phrasierung (s. d.) klar herausgearbeitet werden.

Um der Starrheit entrinnen zu können, wenn sie den kompositorischen Fluß hemmt, wechselt der Komponist ständig den Takt (z. B. Strawinsky in „Sacre du printemps"; in Sechzehnteln: 3 + 5 – 3 + 4 – 5 usw.) oder stellt ganz andere Gruppierungen zusammen (z. B. Boris Blacher in Achteln: 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 6 + 5 + 4 + 3 + 2 oder ähnlich). Ja, zuweilen wird jede Takteinteilung überhaupt aufgehoben, und zwar nicht nur von den „Allermodernsten", sondern z. B. in Othmar Schoecks Liederzyklus „Der Sänger". Daß Takte zwar gruppieren, aber nicht trennen müssen, zeigt auch die *Synkope*. Ihr Wesen besteht darin, daß sie das „Betonte" der nachfolgenden

Schwerpunktnote vorverlegt auf einen „schwachen" Taktteil, indem sie den schwachen mit dem schweren Taktteil verbindet. Greift sie dabei vom letzten Teil eines Taktes zum ersten Teil des nächsten über, so hebt sie die Starrheit des Taktstriches auf:

Am einfachsten wird das Nichttrennende des Taktstriches bei der Betrachtung des Auftaktes. Er ist ein Zeitwert, der mit dem folgenden, schweren Taktwert motivisch zusammengehört, von ihm also keinesfalls abgesplittert werden darf. So besteht das Hauptthema der e-Moll-Sinfonie von Brahms aus lauter Auftaktmotiven:

(J. Brahms)

In vorstehendem Beispiel sind die halben Noten nach dem Taktstrich nicht nur nach Zeitdauer, sondern auch nach Gewicht verschieden (s. zweiten Absatz), sie haben eine Schlußwirkung, „antworten" dem Auftakt. Dasselbe Verhältnis besteht zwischen dem zweiten und dem ersten Auftreten des Motivs. Ebenso antworten Takt 3 und 4 auf Takt 1 und 2, in größerer Einheit antworten Takt 5–8 den Takten 1–4. Mit diesen Verhältnissen von leicht und schwer, Frage und Antwort beschäftigt sich die *Metrik*.

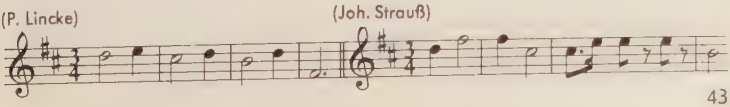
Rhythmus

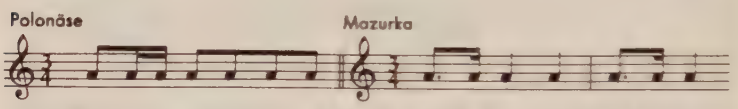
Während der Takt die wiederkehrenden Zählzeiten im zeitlichen Ablauf eines Musikstückes wiedergibt, erfüllt der Rhythmus diesen mehr oder minder starren Ablauf mit vielfältigem Leben durch Hebung und Senkung, Länge und Kürze.

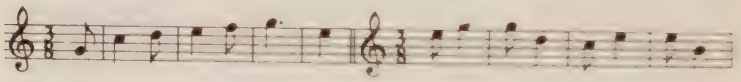
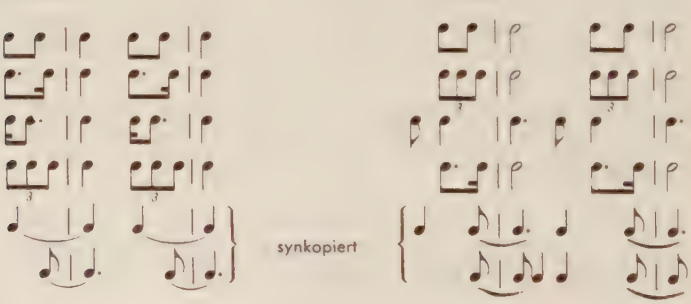
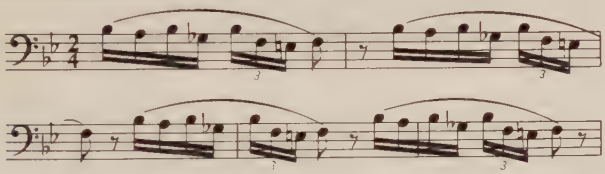
Länge und Kürze werden dargestellt durch verschiedene Notenwerte (eine Unzahl von Gruppierungen ist denkbar), ihren eigentlichen rhythmischen Sinn erhalten sie jedoch erst durch die Verteilung auf die verschiedenwertigen Zählzeiten.

Im lässigen Sprachgebrauch werden Takt und Rhythmus noch immer verwechselt. Folgende Gegenüberstellungen zeigen den Unterschied an einfachen Beispielen auf:

(P. Lincke) (Joh. Strauß)

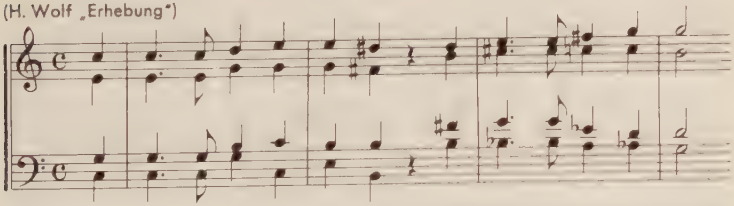


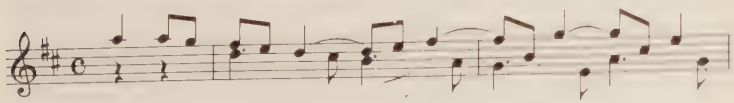
Beides sind Walzeranfänge, $^3/_4$-Takt, gleiches Zeitmaß, doch die rhythmische Aufteilung ist verschieden.
Außer dem Walzer stehen andere Tänze im $^3/_4$-Takt, z. B. die Polonäse und die Mazurka:

Die Rhythmen beider Tänze sind grundsätzlich voneinander und von dem Rhythmus des Walzers verschieden.
Grundformen :

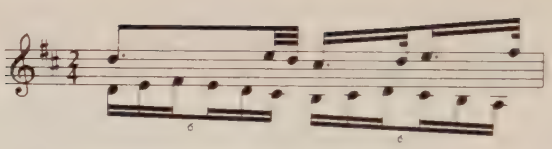
Dabei besteht ein Unterschied nach der Stellung im Takt: Die Wirkung ist verschieden, je nachdem Taktschwerpunkt und rhythmische Hebung zusammenfallen oder nicht, etwa:

Varianten :
Die rhythmischen Grundformen können zwar in bestimmten Fällen (etwa in Marsch oder Tanz) als Begleitfiguren längere Zeit beibehalten werden; in der Melodieführung dagegen käme es zu einförmigen Wirkungen. Die Grundformen werden daher teilweise wieder untergeteilt, obgleich die rhythmische Grundbewegung erhalten bleibt. Auch in diesen Unterteilungen finden sich zahlreiche Möglichkeiten, etwa:

Zuweilen wird auch eine rhythmische Form ständig beibehalten, aber dadurch variiert, daß sie taktweise anders untergebracht wird; so in Fortners „Kammermusik für Klavier" die Baßstimme:

Noch verwickelter ist die Rhythmik Stravinskys in manchen seiner Werke, besonders dort, wo sie auf melodische oder harmonische Gegebenheiten bewußt keine Rücksicht nimmt und den Rhythmus zum übergeordneten Prinzip erhebt. Sehr weit geht auch Olivier Messiaen, der an Stimmen aus der Natur (Vögel) neue rhythmische Möglichkeiten erprobt und damit den Menschen mit seiner Rede, Bewegung und Gebärde als allein rhythmusbestimmend nicht mehr anerkennt.

Isorhythmik:
Von Isorhythmik spricht man, wenn in einem mehrstimmigen Werk alle Stimmen gleichzeitig in übereinstimmend großen oder kleinen Notenwerten verlaufen (die Richtung der Stimmen kann parallel oder gegensätzlich sein):

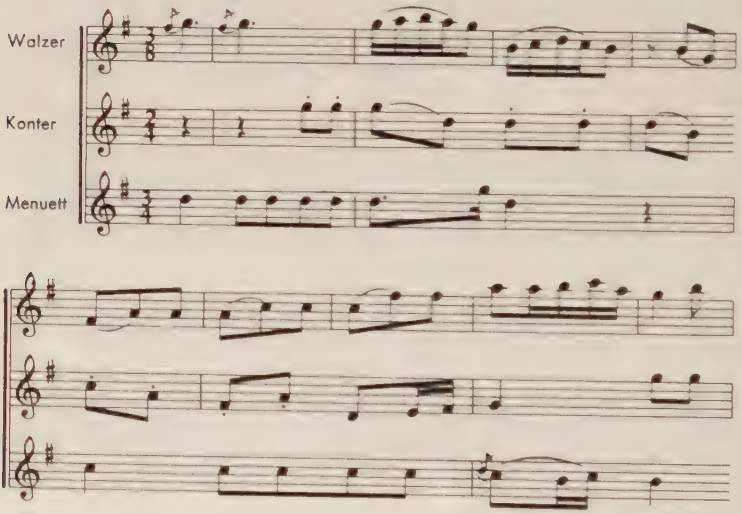
(H. Wolf „Erhebung")



Komplementärrhythmen:
Der Name besagt bereits, daß zwei (oder mehr) Stimmen einander ergänzen, indem von einer Stimme nicht ausgeführte Unterwerte von einer anderen gebracht werden:

Konfliktrhythmen:
Wenn zwei Stimmen bei gleichem Metrum einander entgegengesetzte Rhythmen bringen, spricht man von Konfliktrhythmen:



Polyrhythmen:
Gleichzeitiges Erklingen verschiedener Rhythmen (wozu bereits das vorstehende Beispiel zählt) wird zwar in neuerer Zeit häufig angewendet, ist jedoch ein altes Verfahren. In Mozarts „Don Giovanni" findet sich eine solche Stelle, an der drei rhythmisch verschiedene Stimmen sogar in drei verschiedenen Taktarten gleichzeitig erklingen:



Tempo

Tempo nennt man das Grundmaß für die Bewegtheit eines in sich abgeschlossenen musikalischen Stückes als eines Ganzen mit einheitlichem Zeitmaß oder seiner mit verschiedenen Tempobezeichnungen versehenen Einzelteile.
Erst durch die Tempobezeichnung erhalten die einzelnen Noten ihren wirklichen Zeitwert: Eine halbe Note in einem langsamen Stück hat eine andere Dauer als eine halbe Note in einem schnellen Stück.
Seit dem 17. Jahrhundert gingen die Komponisten dazu über, ihren Werken Tempobezeichnungen voranzustellen (selbst in Bachs „Wohltemperiertem

Klavier" fehlen sie noch fast gänzlich). Aber selbst die sorgfältigste Angabe durch Wörter ist nicht mehr als ein ungefährer Hinweis.

Um dieses Ungefähr zu beseitigen, baute Johann Nepomuk *Mälzel* (1772–1838), berühmter Erfinder der ersten Orchestrions, eines mechanischen Schachspielers und eines Hörgerätes (für Beethoven), einen uhrenähnlich tickenden Apparat mit verstellbarer Pendellänge und einer Skala, auf der das gewünschte Tempo eingestellt werden kann. Mälzels Metronom, abgekürzt M. M., ist also ein mechanischer, gleichförmig die Zählzeitwerte tickender Apparat. Gibt der Komponist etwa an „Allegro. M. M. ♩ = 112", so kann über das Grundmaß der Bewegtheit kein Zweifel mehr bestehen. Selbstverständlich nur über das Grundmaß; denn ein musikalisches Kunstwerk wird nur in seltenen Fällen in starren Zeitwerten ablaufen. Nach anfänglicher Begeisterung sind die Komponisten vielfach vorsichtig geworden mit M.-M.-Angaben. Noch größere Vorsicht ist geboten, wenn solche Angaben nicht vom Komponisten, sondern von späteren Bearbeitern stammen, weil diese mit ihren Angaben nur ihr subjektives Empfinden niederlegten; oft genug finden sich daher bei verschiedenen Bearbeitungen gänzlich verschiedene M.-M.-Bezeichnungen.

Auch ist zu fragen, ob Tempobezeichnungen (gleichgültig ob mit oder ohne Mälzel) überhaupt allverbindlich sein können. Wechselt ihr Inhalt schon von Fachbearbeiter zu Fachbearbeiter, so gilt das erst recht für das Tempoerleben verschiedener Völker – bereits festzustellen an den verschiedenen Zeitmaßen für Marsch und Tanz (vgl. den Abschnitt „Interpretation").

Nur mit bestimmten Vorbehalten sollte daher die häufig zitierte Auffassung gelten: das mittlere Zeitmaß entspreche dem natürlichen Pulsschlag von 75–80 Schlägen in der Minute oder der durchschnittlichen Gangart des Menschen. Ist man sich dieses „Ungefährs" bewußt, so wäre eine Zählung von M. M. = 80 ein mittleres, weder als schnell noch als langsam empfundenes Zeitmaß, also etwa „andante", was ja wörtlich „gehend" heißt. Jede Abweichung nach der einen oder der anderen Seite würde dann als „langsam" bzw. als „schnell" empfunden. Hierbei ist jedoch folgendes zu beachten: In neuerer Zeit weichen die Extreme der schnellen wie der langsamen Zeitmaße stärker vom Grundmaß des Andante ab als früher – jede Zeitepoche hat eben andere Maßstäbe für den zeitlichen Ablauf.

Die ursprünglich italienischen Bezeichnungen für das Tempo sind in Deutschland vielfach durch deutsche ersetzt und ergänzt worden. Besonders Robert Schumann hat hier erfolgreich gewirkt; seine Tempoangaben sind zuweilen so gefaßt, daß sie Schnelligkeitsgrade und Ausdruckswerte zugleich andeuten. (Die spätere Metronomisierung ist dagegen mit Vorsicht zu benutzen.)

Wichtigste *Tempobezeichnungen*, geordnet nach langsam mittel schnell und innerhalb dieser Gruppen vom Langsameren zum Schnelleren anwachsend:

langsam	*mittel*	*schnell*
grave = schwer	*andante* = gehend	*allegro comodo* = gemächlich schnell
largo = breit	*andante con moto* = bewegt gehend	*allegro* = schnell
lento = langsam	*allegretto* = ein wenig schnell	*allegro molto* = sehr schnell
adagio = ruhig	*moderato* = gemäßigt	*vivace* = lebhaft
larghetto = ziemlich breit		*appassionato* = leidenschaftlich
adagietto = ziemlich ruhig		*presto* = geschwind

Dazu kommen Verstärkungsendungen wie *prestissimo* = äußerst geschwind, *vivacissimo* = äußerst lebhaft oder Zusatze wie *molto* = sehr, *assai* = ziemlich, *non troppo* = nicht zu sehr u.a.

Vorübergehende Abweichungen vom Grundmaß, die zugleich einen Ausdruckswandel ankünden und vielfach mit dynamischen Veränderungen verbunden sind, können u. a. angezeigt werden durch:

verlangsamend	*beschleunigend*
ritardando = verzögernd	*accelerando* = beschleunigend
rallentando = verlangsamend	*stringendo* = treibend
meno allegro = weniger schnell	*più allegro* = schneller
meno mosso = weniger bewegt	*più presto* = geschwinder
meno andante = langsamer	*più andante* = schneller

Auch diese Bezeichnungen können durch Zusatze noch variiert werden, etwa: *poco a poco accelerando* = nach und nach schneller werdend, *sempre rallentando* = ständig verlangsamend.

Die *Grenzen der Zahlzeiten* liegen bei langsamem Tempo zwischen M. M. 40–50, bei schnellem zwischen 140–150; wird das Tempo noch langsamer, wahlt man als Zahl- oder Schlagzeit den halber Wert der angegebenen Noten (Achtel statt Viertel), wird es schneller, den mehrfachen Wert.

Dynamik

Die Dynamik (Lehre von den Kräften) behandelt die Stärkegrade in der Musik. (Über die verschiedenen Bezeichnungen für die Klangstarke siehe den Abschnitt „Notenschrift der Gegenwart, Starke".) Zu unterscheiden sind

Minnesänger Heinrich Frauenlob (aus der Großen Heidelberger [Manessischen] Liederhandschrift), 14. Jahrhundert

Schalmeienbläser und Harfenspieler in einer Szene aus dem Gleichnis vom verlorenen Sohn. Wirkteppich von einem Nürnberger Meister des 15. Jahrhunderts (Nürnberg, Germanisches Museum)

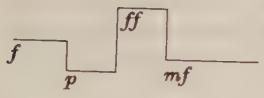
Mönche, Novizen und Chorknaben singend (Lucantonio). Auf dem Pult ▶
Buch mit alten Notenzeichen, jedoch bereits auf fünf Linien. Italienischer Holzschnitt um 1500

BENEDICAMUS
DOMINO
DEO DICAMUS
GRATIAS

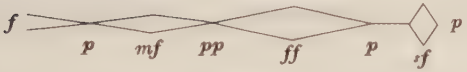
Der Orgelspieler und sein Weib. Kupferstich
von Israhel van Meckenem (gest. 1503)

gleichmäßiger Stärkegrad: vielfach in Werken und an Stellen, die dem Ausdruckswillen des einzelnen entzogen sein sollen; z. B. in kirchlichen Gesängen, bei der Darstellung jenseitiger, unbegreiflicher Mächte.

Terrassendynamik: übergangsloses Nebeneinander von leisen und kräftigen Partien. Teilweise zu erklären durch die Einrichtung der früheren Orgeln und Cembali, bei denen es nicht möglich war, dynamische Übergänge zu vollziehen. Jedoch zugleich Ausdruck eines männlichen „Entweder-Oder". Kennzeichnend für große Teile der Barockmusik und der durch das Barock entwickelten Formen, z. B. der auf dem Gegensatz von Stärkestufen beruhenden Concerti grossi mit dem Absetzen des Orchesters vom solistisch besetzten Concertino.



Übergangsdynamik: an Stelle der Stufen in der Terrassendynamik tritt besonders seit dem 18. Jahrhundert („Mannheimer Orchesterstil") das fließende Hinübergleiten von einem Stärkegrad zum andern. Die Dynamik wird schmiegsamer, entspricht dem Ausdrucksbedürfnis der „empfindsamen Zeit", der Klassik, entwickelt sich in der persönlichkeitsbezogenen Romantik zu allmählich immer feiner werdenden Schattierungen. Dabei wird das unvermittelte Gegeneinandersetzen verschiedener Stärkegrade keineswegs aufgegeben, vielmehr für bestimmte Wirkungen beibehalten und sogar verstärkt (z. B. bei Sforzato-Einsätzen). – Die Gegenwart verwendet alle dynamischen Möglichkeiten.



Agogik

Die Bezeichnung Agogik hat Hugo Riemann eingeführt. Man versteht darunter solche Abweichungen vom Zeitmaß, die der Komponist nicht angegeben hat, die sich jedoch bei einem künstlerischen Vortrag eines Tonstückes von selbst ergeben. Grundgedanke ist dabei, daß eine künstlerische Wiedergabe mehr ist als nur ein straffes Befolgen der Noten, Wort- und Zeichenvorschriften. Bekannteste Art ist das sogenannte *Tempo rubato*, ein alter Brauch, bei beson-

ders leidenschaftlichen oder in sich gekehrten Stellen das Zeitmaß wesentlich zu beschleunigen oder zu verlangsamen. Neben diesem Ausdrucksrubato steht das virtuose Rubato, das dem Spieler ermöglicht, seine vielfaltigen technischen Künste glänzen zu lassen: Improvisationen und freie Formen sind ohne das Rubato nur schwer denkbar. Die Gefahren des Rubato liegen darin, daß bei allzu großer Subjektivität des Vortragenden das Werk durch ständiges Überdehnen oder Überhasten zerstuckelt wird (fruher oft bei Chopin-Spielern zu beobachten).

In den meisten Fällen wird das Dehnen oder Beschleunigen des Tempos begleitet durch Veränderungen im Dynamischen. Die Wirkungen sind verschieden, je nachdem wie Tempo- und Stärkeveränderungen vorgenommen werden. Hauptsächliche Möglichkeiten sind:

1. Beschleunigung mit gleichzeitigem Erhohen der Lautstarke,
2. Beschleunigung mit gleichzeitigem Vermindern der Lautstarke,
3. Dehnung mit gleichzeitigem Vermindern der Lautstarke,
4. Dehnung mit gleichzeitigem Erhohen der Lautstarke.

Vom Rubato mehr oder minder umfangreicher Stellen eines Tonstucks zu unterscheiden ist die Kleinagogik, das Verfahren, an harmonisch, melodisch und rhythmisch wichtigen Punkten die wesentlichen Tone nicht nur dynamisch hervorzugeben, sie vielmehr auch durch winziges Dehnen uber ihren eigentlichen Notenwert hinaus deutlicher machen:

(Haydn, Klaviersonate C-Dur)

(Mozart, Adagio h-Moll für Klavier)

Im ersten Beispiel wird man aus melodischen Grunden die ersten Sechzehntel der Triolen dehnen dürfen, im zweiten Beispiel aus harmonischen und rhythmischen (Synkope) Grunden jeweils das funfte Sechzehntel.

In bewußtem Gegensatz zu der sehr weit getriebenen Agogik der romantischen, spätromantischen und nachromantischen Komponisten und Interpreten wurden in den Jahren der Neuen Sachlichkeit nach dem ersten Weltkrieg alle agogischen Feinheiten preisgegeben zugunsten eines straffen, jeden Subjektivismus verschmähenden Musizierstils.

Artikulation

In der sprachlichen Lautlehre versteht man unter Artikulation das Hervorbringen von Lauten (Vokalen, Konsonanten, Diphthongen) durch besonderes Einstellen und Bewegen der Sprechorgane. Die Laute können scharf voneinander abgesetzt sein, aneinander gebunden werden oder verschmelzen. Als Prinzip läßt sich dies in der Musik auf das Hervorbringen von Tönen übertragen, obwohl eine Reihe von Unterschieden bestehen.

Die Art des Artikulierens in der Musik hängt z. T. ab von den jeweiligen Bedingungen der Tonerzeugung: bei den Streichinstrumenten vom Bogenstrich und Zupfen, bei Bläsern von der Atemführung, bei Tasteninstrumenten von der Anschlagsart, der Pedalverwendung, den Schwellern usw.

Die eigentliche musikalisch-künstlerische Artikulation geht darauf aus, unter selbstverständlicher Berücksichtigung der ausführenden Instrumente oder Gesangsstimmen die Einzeltöne oder Tongruppen so hervorzubringen, daß sie sich in einem größeren Zusammenhang bald schmiegsam binden, bald im Gegensatz zueinander stehen.

Daraus ergeben sich die beiden Hauptgruppen der musikalischen Artikulation: Verbinden (legato) und Vereinzeln (staccato) von Tönen mit den verschiedenen Zwischenstufen:

legato = gebunden, Hinübergleiten von einem Ton zum andern, in der Notenschrift gefordert durch Bogen über die Tonfolgen, die gebunden werden sollen:

non legato = nicht gebunden, aber ein nur geringes, kaum merkbares Absetzen der Töne voneinander.

mezzolegato = halbgebunden.

leggiero = leicht, nämlich flüchtig gebunden, „perlend".

portato (*portamento*) = getragen, etwa zu bezeichnen als *leggiero* bei langsamer Tonfolge:

staccato = getrennt, deutliches Absetzen von Ton zu Ton:

Phrasierung

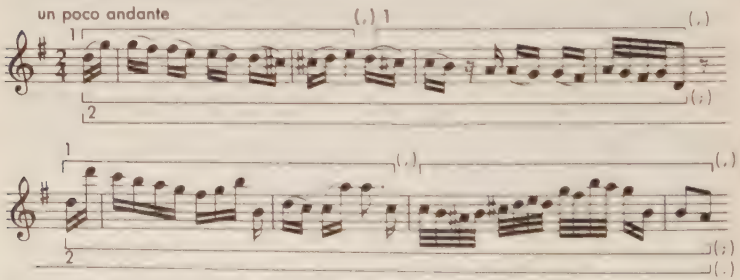
Phrasieren heißt, Tongruppen musikalisch sinnvoll aufeinander zu beziehen, so daß Satzteile als zusammenhörig empfunden werden und als solche sich zu einem musikalisch-logischen Großsatz zusammenschließen. Wie bei der Artikulation liegt der Vergleich mit der Sprache nahe. Wie in ihr das Hauptwort zunächst mit dem Artikel, dann mit dem Eigenschaftswort, weiter mit dem Verbum usw. auf zunächst kleinem, doch sodann immer großerem Raum zusammenwächst, bis ein wohlgegliederter Satz entsteht, so bildet sich in der Musik aus aufeinander bezogenen Kleinst-, Klein- und Mittelgliedern eine ausgewogene Einheit, eine „Periode" (Bezeichnung wie in der Sprache). Aus Perioden werden Abschnitte, aus Abschnitten „Kapitel" und so fort.

Die Phrasierung wird allerdings vom Komponisten meist nicht angegeben, so daß für den Spieler, Sänger oder Dirigenten alles darauf ankommt, sie aufzuspüren, die relativen Schwerpunkte zu finden, richtig abzugrenzen (zu „interpunktieren") und durch dynamische wie agogische Mittel die Gliederung hörbar zu machen.

In der klassischen Musik ist das verhältnismäßig leicht, weil ihr Aufteilungsgrundsatz – natürlich mit Abweichungen – auf 2-, 4-, 8- und 16teiligen Gruppen beruht; in der modernen Musik wird dieses Prinzip vielfach durchbrochen und sogar aufgehoben, indem an die Stelle gleichmäßig geformter Verse und Strophen eine Art musikalischer Prosa gesetzt wird.

Der Anfang einer Klaviersonate von Johann Wilhelm Häßler diene als Phrasierungsschema:

(J. W. Häßler, Klaviersonate G-Dur)



a) Je zwei Sechzehntel des Beginns bilden ein Kleinstmotiv.

b) Die mit 1 bezeichneten Klammern umschließen Zweitaktgruppen; gewissermaßen bis zu einem „Komma".

c) Klammer 2 faßt zu Halbsatzen zusammen bis zu einem „Semikolon".

d) Das Ganze bildet eine Periode; bis zum „Punkt".

e) Die relativen Schwerpunkte liegen bei den „Kommas", dem „Semikolon" und dem „Punkt" – in dieser Reihenfolge gesteigert.

f) Die zweite Halbtaktgruppe antwortet auf die erste, die vierte auf die dritte.
g) Der zweite Halbsatz antwortet auf den ersten.

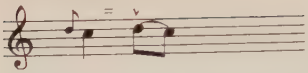
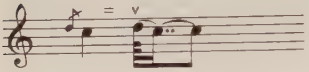
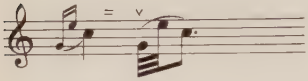
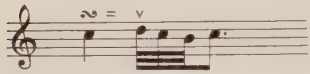
Schon dieses einfache Schema läßt erkennen, daß weder Taktstriche (als bloße Zählzeitgruppen) noch Bindungsbögen (als reine Artikulierungszeichen) mit der sinngemäßen Abgrenzung durch Phrasieren zusammenfallen müssen. (Die zuweilen als Phrasierungszeichen benutzten Bögen führen zu Mißverständnissen.)

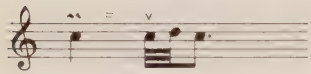
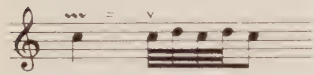
Verzierungen

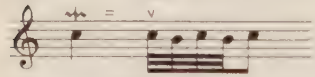
Verzierungen (Ornamente, Manieren) eines gegebenen Tones oder einer gegegebenen Melodie durch Umspielen mit anderen Tönen sind in der Volks- und Kunstmusik zu allen Zeiten ausgeführt worden. Als Ursachen sind zu nennen:

a) Spieltrieb,
b) Virtuosität (Zurschaustellen instrumentalen oder sängerischen Könnens),
c) Instrumentalbedingtheiten (z. B. zur „Verlängerung" des schnell abreißenden Cembalo- oder Clavichordklanges, Übertragung von Gesangsmelodien auf Tasteninstrumente),
d) Ausdrucksbedürfnis (z. B. heitere oder drohende Koloraturen der Sänger),
e) Abwechslungsbedürfnis (z. B. Wiederholung einer musikalischen Phrase mit Auflösung der Melodienoten in viele kleine Notenwerte, Variation),
f) Anreicherung des Klangs (z. B. Ausfüllen des Zwischenraums zwischen gegebener Baß- und Melodiestimme im Generalbaßzeitalter).

Ursprünglich bezeichneten die Komponisten diese Verzierungen überhaupt nicht, sondern überließen sie dem Können und Geschmack der Ausführenden. Um 1500 finden sich dann Andeutungen durch Zeichen (insbesondere bei Orgel-, Klavier- und Lautenmusik). Allmählich stellen sich dann feste Zeichen ein, die eine ganz bestimmte Ausführung verlangen. Wertvolle Quellenwerke dafür sind: Couperins „L'art de toucher le clavecin" (1717), C. Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen" (1753–1762).

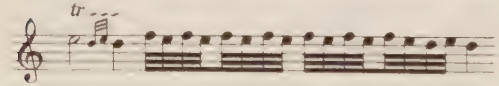
Über die Frage, wie die Verzierungen auszuführen seien (teilweise auch, ob für Cembalo gedachte Verzierungen ohne weiteres auf dem modernen Flügel ausgeführt werden sollen), ist noch keine Einmütigkeit erzielt worden; insbesondere den Triller hört man von künstlerisch auf gleich hoher Ebene stehenden Interpreten häufig sehr unterschiedlich. Den Triller mit der Hauptnote zu beginnen, schlug erst J. N. Hummel in seinen „Anweisungen zum Pianoforte-Spiel" (1828) vor. Nachfolgende Zusammenstellung der wichtigsten gebräuchlichen Verzierungen gilt nur als allgemeine Richtschnur. Zu beachten ist, ob der Zeitwert der Verzierung von der vorangehenden oder der nachfolgenden Note abzuziehen ist (im zweiten, dem häufigeren Fall stets Betonung auf der ersten Note).

langsamer Vorschlag, Notenhals nicht durchgestrichen (eigentlicher Vorschlag)

schneller Vorschlag, Notenhals durchgestrichen

Doppelvorschlag

Doppelvorschlag über der Note

Doppelvorschlag zwischen zwei Noten

Pralltriller kurz (einmaliger Wechsel mit der oberen, diatonisch sich ergebenden Note)

Pralltriller lang (mehrfacher Wechsel mit der oberen, diatonisch sich ergebenden Note)

Mordent kurz (einmaliger Wechsel mit dem tieferen Halbton)

Mordent lang (mehrfacher Wechsel mit dem tieferen Halbton)

Schleifer

Triller ohne Nachschlag



Triller mit Nachschlag

Triller mit Doppelschlag von oben und Nachschlag

Triller mit Doppelschlag von unten und Nachschlag

GRUNDRISSE

Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen

Um aus dem vorhandenen Tonmaterial und den dafür geeigneten Bearbeitungstechniken ein kunstvolles Gebäude errichten zu können, bedarf es bestimmter Grundrisse. Diese mögen variabel sein wie beim Bau von Häusern, ähneln einander jedoch im Grundprinzip. Und auf gleichen oder ähnlichen Grundrissen lassen sich verschiedene Arten von Gebäuden aufführen.

Vorherrschendes Prinzip in der Musik ist das des *Variierens*, der Wiederkehr des Ursprünglichen in veränderter Gestalt. Stets schimmert im Veränderten das Ursprüngliche wieder auf, auch wenn die Veränderung anfangs völlig andersartig anmutet.

Eine C-Dur-Tonleiter bleibt eine C-Dur-Tonleiter, sei es, daß man sie aufwärts oder abwärts spielt, obwohl die Stufenfolge sich völlig verändert (aufwärts: 2 Ganztöne – 1 Halbton – 3 Ganztöne – 1 Halbton; abwärts: 1 Halbton – 3 Ganztöne – 1 Halbton – 2 Ganztöne). Selbst zwei scheinbar so grundverschiedene Leitern wie

c – d – e – f – g – a – h – c′

c′ – b – as – g – f – es – des – c

können als verwandt angesehen werden, weil sie ein und dieselbe Stufenfolge anwenden, wenn auch in umgekehrter Richtung („Krebs"). Ebenso wiederholt jede der zwölf Durtonleitern den Stufengang aller anderen, ist ihnen gleich, wenn auch in anderer Lage.

Die gleichen Verwandtschaftsgrade lassen sich auch bei den *Akkorden* bzw. innerhalb der *Harmonik* herstellen. Alle Akkorde können in alle Tonarten versetzt werden, man kann sie umkehren, so daß sie zwar ihre Wertigkeit, nicht aber ihr Grundwesen ändern. Dasselbe gilt für die harmonische Kadenz (etwa T–S–D–T). Und wenn Hugo Riemann den f-Moll-Dreiklang als „Unterklang" von c bezeichnet, nämlich als die Umkehrung der nach oben gerichteten Reihe c–e–g zu abwärts c–as–f (beide Male die Folge Großterz–Kleinterz), so ist das gedanklich nur folgerichtig: abwärts c–as–f ist der Krebs von c–e–g.

Auch die *Kontrapunktik* arbeitet mit Umkehrung, Krebs, Umkehrung des Krebses, mit Verkürzung und Vergrößerung ein und desselben Grundgedankens oder Themas, „variiert" also. Ebenso variiert der Kanon, indem er Gleiches oder fast Gleiches auf anderer Stufe wiederholt, und zwar durch eine Variante in der Zeit (nacheinander einsetzende Stimmen).

In *Metrik* und *Rhythmik* herrscht dasselbe Prinzip – sei es durch Ausfüllung gleichbleibender Metren (Takte) mit veränderlichem Inhalt, sei es durch ständigen Taktwechsel, oder durch variable Rhythmen.

In der *Melodik* spricht man von gutem Melos, wenn die Tonschritte (Intervalle) sich nicht nur ändern, sondern dieses Verändern so vornehmen, daß sie,

aufeinander bezogen, sich zugleich auf den melodischen Gesamtbau beziehen (Wechsel kleiner und größerer Intervalle, Rücklauf nach starken Sprüngen usw.).

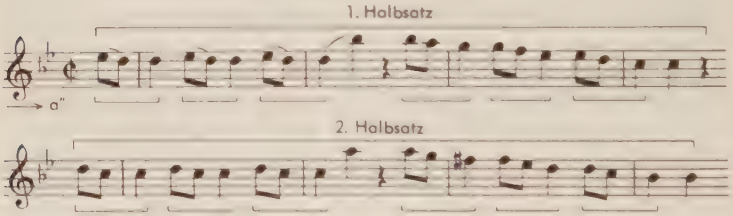
Deutlichstes Beispiel in der *Dynamik* liefert das Barock mit seiner Terrassendynamik (betontes Absetzen der verschiedenen Stärkegrade) und seinen Echowirkungen (Wiederkehr des Gleichen oder des Ähnlichen in anderer Klangstärke). Vergleiche dazu den absoluten dynamischen Gleichlauf im Schlußsatz von Chopins Klaviersonate in b-Moll.

Thema

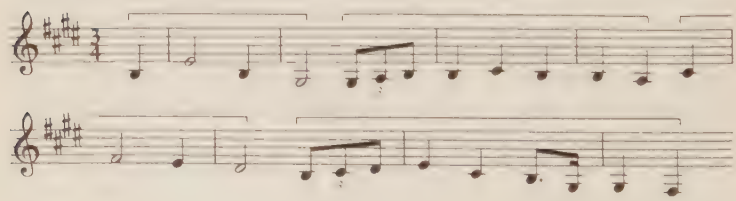
Schon die kürzeste Linie eines musikalischen Grundrisses, das Thema (Periode, Phrase, großer Satz), entsteht in den meisten Fällen durch Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen, Abwandeln des Ursprünglichen oder Zusammenfügen von Gegensätzlichem (der Gegen-Satz setzt ja einen Satz voraus). Dieses Zusammenfügen von gleichen, ähnlichen und gegensätzlichen Motiven zu Themen kann sich auf verschiedene Weise vollziehen.

Folgende Beispiele zur Illustration:

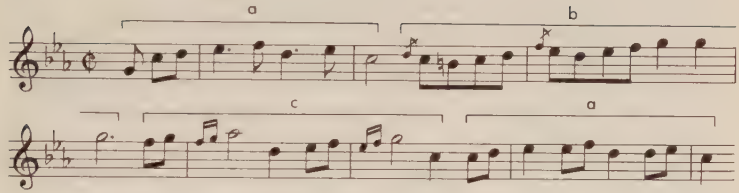
Motivfolge a–a–a–a

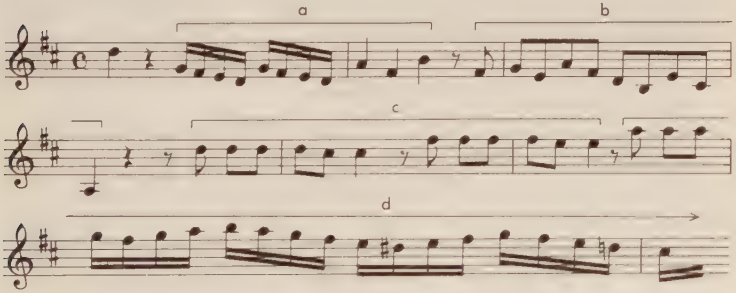
(Mozart,
Sinfonie g-Moll, 1. Satz)

Motivfolge a–b–a–b

(Wagner,
Pilgerchor)



Motivfolge a–b–c–a
(Beethoven,
Klaviersonate
op. 13)



Motivfolge a–b–c–d
(Mozart,
Klaviersonate
D-Dur)

Selbst bei diesen einfachsten Themenbildungen tritt die Einheit auch im Gegensätzlichen zutage (im letzten Beispiel etwa die Vierergruppen von Achteln und Sechzehnteln). Bei verwickelteren Themen wird das Wiederkehren in veränderter Gestalt noch deutlicher durch Verkürzungen, Dehnungen, Schwerpunktverlagerung, Umrhythmisieren, andere Harmonisierung usw.

Problematik des Formbegriffs

Zwar erscheint das Thema in seiner sinnvollen Zusammenfügung geeigneter Motive als eine geschlossene Form, doch ist der Formbegriff in der Musik trotz eingehender Bemühung der Wissenschaft noch problematisch, zumindest ist er noch nicht eindeutig und allverbindlich festgelegt. Noch unsicherer ist der allgemeine Sprachgebrauch. Zum Beispiel:

Sind Instrumental- und Vokalmusik Formen oder Gattungen der Musik?
Ist die Klaviermusik eine Gattung oder eine Form der Instrumentalmusik?
Ist die Sonate (an sich schon verschieden in älterer und neuer Zeit) eine Form, obwohl sie in ihrer mehrsätzigen Gestalt oft Abfolgen zeigt, die miteinander kaum noch etwas gemein zu haben scheinen?
Ist der Kanon eine Form oder lediglich eine Satztechnik, die nach bestimmten Regeln verfährt?
Gewinnt eine Vokalkomposition ihre Form aus dem vertonten Text (etwa aus der Strophe oder der rhythmischen Prosa) oder gehorcht sie rein musikalischen Gesetzen?
Ist die Oper (im weitesten Sinne) eine Form oder ein Konglomerat aus instrumentalen, vokalen und gemischten Formen?
Genügt es, eine musikalische „Form" aus ihrer äußeren Erscheinung abzuleiten, oder gibt es eine „innere Form", einen logischen Sinnzusammenhang, der jenseits des Notenbildes liegt?

Angesichts solcher und ähnlicher Fragen, die sich erst in neuester Zeit allmählich zu klären beginnen, sind die nachfolgenden Zusammenstellungen auf das äußere Erscheinungsbild beschränkt.

Formenmuster

Im allgemeinen wird in der Formenlehre das melodisch-thematische Element in den Vordergrund gestellt; bezeichnend dafür ist, daß man (auch in der Instrumentalmusik) von ein- und mehrteiligen Liedformen spricht. Daß jedoch auch die Harmonie (Bachs 1. Präludium aus dem „Wohltemperierten Klavier") und der Rhythmus (Blachers „variable Metren") formbildend wirken, erweisen Beispiele aus fast allen Epochen der Musikgeschichte.

	Gattung	Beispiel
Einteilige Form		
Muster: A	geschlossenes Thema, besonders, wenn es in der Tonika beginnt und endet	Thema von Beethovens c-Moll-Variationen für Klavier
		Thema von Händels C-Dur-Chaconne aus der Aylesford-Sammlung
	schlichteste Lieder	Mendelssohns „Leise zieht durch mein Gemüt"
		Schumanns „Du lieblicher Stern"

	Gattung	Beispiel
	geschlossenes instrumentales Kleinstück	C-Dur-Präludium aus op. 28 von Chopin
Muster: $A–A_1–A_2 \ldots$	einfach gereihte Variationen	Joh. Reinkens Variationen über „Schweiget mir. . .“
Zweiteilige Form :		
Muster: A–B	Lied	„O du fröhliche. . .“
	Großthemen	Mendelssohns „Variations sérieuses“
	Kleinere Instrumentalstücke	Bachs B-Dur-Präludium I
		Bachs g-Moll-Menuett-Trio aus den „Kleinen Stücken“
Dreiteilige Form :		
Muster: A–B–C	Lied und Instrumentalstück	Haydns „Kaiserhymne“
Muster: A–A–B	die alte Barform	Palästina-Lied von Walther von der Vogelweide
		Preislied aus den „Meistersingern“ von R. Wagner
Muster: A–B–A	beliebt in allen Gattungen	„Freut euch des Lebens“
		Schumanns „Kuriose Geschichte“, „Glücksgenug“
Zusammengesetzte dreiteilige Form :		
Muster:	Tänze,	Schubert, Militärmarsch (Klav. 4hd.)
I–II–III	Märsche,	
A–B C A–B	Lieder	Die meisten Militärmärsche
		Schuberts „Ich stand in dunklen Träumen“
Muster:		
I II I	Menuett,	Mozart, Es-Dur-Sinfonie,
A-B-A C-D-C A-B-A	Scherzo	3. Satz
(Trio)		

	Gattung	Beispiel
Rondoform:		
viele Möglichkeiten, z. B. A–B–A–C–A–B–A oder A–B–A–C–A–D. . .A oder A–B–C–A–C–B–A	Rundgesang, selbständige Instrumentalform, Schlußsatz in Sonaten, Quartetten, Sinfonien, Konzerten	Beethoven, op. 51 Beethovens „Pathétique" Brahms, Klavierkonzert d-Moll, 3. Satz v. Einem, „Rondo vom goldenen Kalb"
Sonatensatz:		
Muster:		
I. A (1. Thema) Überleitung B (2. Thema, oft in Ober- oder Unterdominante) Schlußgruppe	Anfangs- u. Schlußsätze in Sonaten, Quartetten, Sinfonien, Konzerten, selbständige Instrumentalstücke, Ouvertüren, Kopfsatz von Solokonzerten	entsprechende Werke von Haydn bis zur Gegenwart
II. Durchführung der Themen oder Thementeile		
III. Reprise (Wiederkehr der Themen in der Tonika)		
(IV.) Koda (Abschluß). Aus Überleitungsteilen können neue Themen werden, in die Schlußteile werden zuweilen neue Themen (z. B. Choral) eingeführt, usw. vgl. „Sonate"		

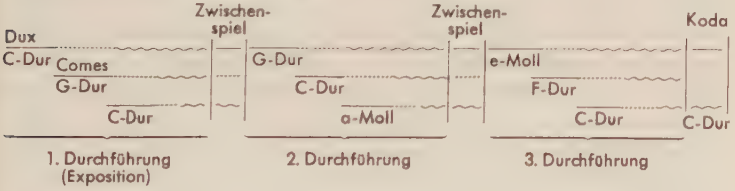
Fugenform:

Muster:

A. Erste Durchführung (Exposition)	Thema (Dux) setzt in einer Stimme ein, spinnt am Schluß einen Kontrapunkt (Gegensatz) weiter, wobei etwa gleichzeitig das Thema im Quint- oder Quartabstand in einer anderen Stimme (Comes) einsetzt, anschließend die übrigen Stimmen, Zwischenspiel, gebildet aus Motivteilen von Thema und Gegensatz
B. 2., 3., 4., . . .	Thema in anderer Stimmenfolge und anderen Tonarten (z. B. Paralleltonarten), oft in Umkehrung, Engführung, Vergrößerung usw.
Durchführung	Zahl der Durchführungen (jeweils durch motivische Zwischenspiele verbunden) beliebig
C Koda	Oft über einem Orgelpunkt aufgebauter Schlußbau aus Thema und Motiven

(vgl. auch Fuge S. 63 f.)

Schema einer dreistimmigen Fuge



ERSCHEINUNGSFORMEN

Über den oben skizzierten „Grundrissen" werden vielerlei Aufbauten errichtet, sei es einzeln, sei es in zyklischer Art. Nachfolgend die wichtigsten Erscheinungsformen:

Instrumentale Erscheinungsformen

Basso ostinato: „hartnäckig" sich wiederholende, knappe Figur im Baß (kann auch in anderer Stimme und in Verkürzung erscheinen). Stammt aus früher Tanzpraxis. Dient in der Kunstmusik dem Komponisten dazu, trotz der „hartnäckigen Wiederholung" jeweils neue harmonische, melodische, rhythmische Umkleidungen zu schaffen. Besonders beliebt im 17. u. 18. Jahrhundert, doch auch im 19. Jahrhundert angewendet; in der „Neuen Musik" sehr häufig Ostinatoverfahren. Untergruppen sind: Passacaglia, Chaconne, Folia, Musette (s. d.).

Caccia (*Chasse;* „Jagd"): strenger zweistimmiger Kanon im Einklang (Oktave) mit gesungenem Text (ursprünglich Jagdszenen, dann auch anderes), zuweilen mit instrumentalen Zwischenspielen oder dritter (nicht kanonisch geführter) Stimme. Etwa gleichzeitig in Frankreich und Italien, 14. Jahrhundert („Ars nova").

Capriccio („Grille, Laune"): anfangs gleichbedeutend mit Fantasia und Ricercar; dann Instrumentalstück von scherzoartigem Charakter.

Chaconne (*Ciacona*): Instrumentalstück über einem Basso ostinato (s. d.) von höchstens acht Takten, $^3_4$-Takt, jeweils straffe Trennung der den Basso umspielenden Perioden. Der Name bedeutet wohl: „stets dasselbe" (chacun, ciascuno). Herkunft aus frühen Motetten und Tänzen. Voll entwickelt seit dem 17. Jahrhundert.

Choralfuge: a) Fuge mit Choralzeile als Thema; b) Fuge mit einem Choral als durchlaufendem Cantus firmus. 17. und 18. Jahrhundert, gelegentlich auch später.

Choralvariation: geht zurück auf J. P. Sweelinck, dessen Art der Liedvariation von S. Scheidt auch bei Chorälen angewendet wurde; vielfach beeinflußt durch die neuaufgekommenen Streichertigurationen. Bachs Choralvariationen für Orgel (bei ihm Partiten genannt) sind u. a. angeregt durch Reinken und Buxtehude. Vor allem 17. u. 18. Jahrhundert. Freier ist die Choralfantasie (oft bei Reger).

Choralvorspiel: freie Figurationen über einer Choralmelodie als Cantus firmus.

Concerto grosso: Instrumentalwerk von 3–6 Sätzen, in dem volles Orchester („Tutti" oder „Ripieno") und eine kleine Solistengruppe („Concertino") miteinander abwechseln, kontrastieren, an die Echowirkung des Barocks

gemahnend. Entstanden im 17. Jahrhundert aus Kirchen- und Kammersonate. Hauptmeister: Corelli, Stradella, Geminiani, Vivaldi, Händel. Im 20. Jahrhundert vielfach wiederaufgenommen (u. a. Kaminski).

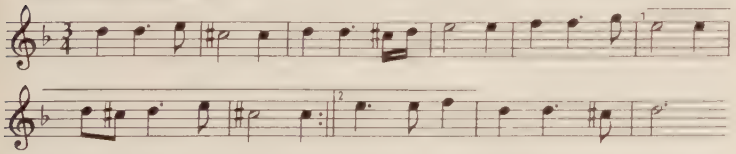
Divertimento (*Divertissement*; „Unterhaltung"): vorwiegend kammermusikalisch besetzte Reihung von fünf und mehr Sätzen einfacher Schreibweise, durchsetzt von tanzartigen Stücken; suitenartig, aber lockerer. Im Gegensatz zu Kassation und Serenade für Innenräume bestimmt („Tafelmusik"). Blütezeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Duo: Komposition für zwei Instrumente beliebiger Art, also keine eigene Form, sondern nur Besetzungsbezeichnung.

Etüde („Studie"): eigentl. eine Komposition, in der ein einziges spieltechnisches Problem (Läufe, Sprünge, Strich-, Anschlags-, Blas- oder Singart usw.) behandelt wird; später auch mehrere solcher Probleme. Dann auch Konzertetüden mit künstlerischem Anspruch (Chopin), schließlich auch Orchesteretüden. Die Form ergibt sich meist aus der gestellten spieltechnischen Aufgabe.

Fantasie (*Fantasia, Fancy*): im 16. und 17. Jahrhundert fugenartige Stücke (Ricercar, s. d.), dann straffer Gegensatz zur Fuge (Bachs „Chromatische Fantasie und Fuge"). Bei Mozart und Beethoven freie, doch oft der Sonate angenäherte Form. Bei Schubert freie Sonate mit vier pausenlos ineinander übergehenden Sätzen („Wanderer-Fantasie") über ein stimmungshaftes Grundgefühl; ähnlich bei Schumann (dreisätzige Fantasie op. 17), doch auch ganz freie „Fantasiestücke". Bei Liszt wieder „Fantasie und Fuge" usw.

Folía (*Follia;* wörtlich „Narrheit"): seit dem 16. Jahrhundert berühmter spanisch-portugiesischer „Tanzschlager", immer wieder als Ostinato zu Bearbeitungen benutzt (Vivaldi, Corelli, Liszt u. a.). Seine Melodie im Dreiertakt hat sich in zahlreichen Chaconnen, Passacaglien usw. als nahezu unsterblich erwiesen:



Fuge („Flucht"): Formschema s. Grundrisse S. 60 f. Name seit dem 14. Jahrhundert verwendet, aber für Kanons. Wichtige Vorstufe ist das Ricercar (s. d.). Erste echte Fuge wahrscheinlich bei A. Gabrieli (1580). Höhepunkt bei J. S. Bach; oft verwendet auch in der Klassik, Romantik bis in die jüngste Gegenwart. Ursprünglich rein instrumental, dann auch vokal. Wegen des verwickelten Stimmgewebes bei mehr als zwei-

stimmigen Fugen muß der Themenkopf „charakteristisch", d. h. leicht erkennbar sein. Die Fuge erscheint als selbständige Form auf allen mehrstimmigen Gebieten (selbst für Solovioline; Bach), arbeitet mit allen Mitteln des Kontrapunkts (s. S. 100 ff.). Werden zwei Themen durchgeführt, heißt sie Doppelfuge, bei drei Themen Tripelfuge. Oft gekoppelt mit einem Präludium. Je nach Besetzung bezeichnet als Klavier-, Orgel-, Orchester-, Chorfuge usw. „*Fugato*" bedeutet nur, daß ein Stück fugenartig gesetzt ist.

Invention („Erfindung"): Name seit Bachs zweistimmigen Inventionen (die dreistimmigen nannte er „Sinfonien") verwendet für verhältnismäßig kurze Stücke im imitierenden Stil, aber schon früher gebraucht für das alte Chanson. Noch heute verwendet (z. B. H. Reutters „Passion in neun Inventionen" für Klavier).

Kammermusik: ursprünglich alle Musik, die nicht in der Kirche oder im Freien, sondern in der „Kammer" (des Fürsten oder des Bürgers) aufgeführt wurde. Seit der Wiener Klassik meist einseitig gebraucht für Instrumentalwerke in solistischer Besetzung (vom Duo bis zum Nonett und weiter), jedoch auch für Werke mit schwach besetztem Orchester, entsprechende Vokalwerke, ja für bestimmte (Kammer-)Opern und Sinfonien. Entscheidend für den kammermusikalischen Stil sind: individuelle, gleichberechtigte Stimmen, durchsichtiger Satz, nach innen gerichteter Gehalt. Keine eigene „Formen", wohl aber in der Formgeschichte als Erprobungsfeld bedeutsam.

Kammersonate: s. Sonate.

Kanon: s. unter Kontrapunktik S. 105 ff.

Kassation: kleines mehrsätziges Tonstück für mehrere (solistisch besetzte) Instrumente, besonders für Bläser, meist für Aufführungen im Freien bestimmt. „Abendmusik". Wortherkunft unsicher („kassieren" = verabschieden, „cassa" = Trommel, „gassatim" = auf der Gasse). 18. Jahrhundert.

Kirchensonate: s. Sonate.

Konzert (entweder von „concertare" = wettstreiten oder von „consertum" = zusammengereiht):

1. öffentliche Aufführung von Musikwerken,
2. alte Bezeichnung für kirchliche Vokalwerke mit instrumentaler Begleitung, sog. „*Kirchenkonzerte*" (G. Gabrieli, Ludovico Viadana u. a.),
3. rein *instrumentale Kammer-* und *Kirchenkonzerte* als Bezeichnung und Form seit Anfang des 17. Jahrhunderts. Bald in der Art, daß kleine Instrumentalgruppen einem größeren Klangkörper gegenübergestellt wurden; vgl. Concerto grosso,
4. Bezeichnung für Werke für große Besetzung ohne Concertino und ohne Gegenüberstellung von Klanggruppen. Seit Ende des 17. Jahrhunderts,

5. Bezeichnung für Werke, in denen ein Solist (Klavier, Violine, Cello, Trompete usw.) dem vollen Orchester gegenübersteht. Früh bei Bach, Vivaldi, Torelli, und zwar meist gereiht wie etwa ein Rondo. Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts dreisätzige Form:
   a) Kopfsatz als Sonatensatz, Themenvortrag durch Orchester, dann aufgelockert durch Soloinstrument; am Schluß eine Solokadenz, die dem Solisten Gelegenheit gibt, seine Improvisationskunst und Spieltechnik zu zeigen; dann auch vom Komponisten oder von Bearbeitern ausgeschriebene Kadenz;
   b) langsamer Mittelsatz in mannigfachen Formen;
   c) Schlußsatz spielerisch aufgelöst, lebendig, sehr oft Rondoform;
   im 19. Jahrhundert vielfach sinfonieartige Verarbeitung des thematischen Stoffes;
6. neuerdings häufig wieder „Orchesterkonzert" oder „Konzert für Orchester" im Sinne von 4.

Menuett (vom französischen „menu" = zierlich): Tanz im Dreivierteltakt, in der Kunstmusik seit Lully, oft als Suitensatz, dann seit den Mannheimern ein Sinfoniesatz; von Haydn tempomäßig beschleunigt; wird bei Beethoven zum ausdrucksgeladenen Scherzo. Vgl. auch Tanzmusik S. 337 und Formenmuster S. 59.

Musette (französischer Name für „Dudelsack"): langsamer Tanz im Tripeltakt, der hartnäckig liegenbleibenden Bässe wegen auch als Basso ostinato verwendet (s. o.).

Notturno (*Nocturne*, „Nachtstück"): ursprünglich Responsorien im Anschluß an nächtliche Bibellesungen, dann Nachtmusiken für Bläser (ähnlich der Serenade), später auch für Streicher. Seit Field und Chopin besonders lyrisch-träumerisches Klavierstück, ohne geprägte, verbindliche Form.

Passacaglia (Wortherkunft unsicher): aus einem langsamen Tripeltakt Tanzschritt entwickelter, selbständiger Instrumentalsatz mit Ostinato (vgl. Basso ostinato). Seit Beginn des 17. Jahrhunderts (Frescobaldi); beliebt auch als Schlußsatz einer Suite.

Passepied: stilisiertes Tanzstück, oft als „Intermezzo" in der Suite zwischen Sarabande und Gigue.

Ostinato: s. Basso ostinato.

Ouvertüre („Eröffnungsstück"): vielfach identisch mit Sonate (vgl. Sonate, Sinfonie, Suite). Heute meist gebraucht für: 1. *Opernouvertüre* (Sonatenform, stimmungsmäßige Angleichung an die Oper, Potpourri der schlagkräftigsten Opernmelodien, kurzer Auftakt wie in R. Strauss' „Salome" und „Elektra", Vokalouvertüre wie in Leoncavallos „Bajazzo", instrumental-vokal gemischte Ouvertüre wie in Mascagnis „Cavalleria rusticana"). – 2. *Schauspielouvertüre*, meist in Sonatenform, als musikalische Vorweg-

nahme der dichterischen Grundidee (Beethovens Ouverturen zu „Egmont" und „Coriolan"). – 3. *Konzertouvertüre*, oft der Schauspielouvertüre angenähert, meist eine Art sinfonischer Dichtung.

Partita: im wesentlichen dasselbe wie Suite (s. d.).

Präludium („Vorspiel"): seit etwa 1700 erster Satz einer Folge von tanzartigen Stücken (Suite), jedoch selbst nicht tanzartig, sondern in verschiedenen Formen vorkommend, vergleichbar dem „Praludieren" des Organisten vor dem Choral. Dann auch Vorspiel zu einer Fuge; seit Bach fester Begriff „Präludium und Fuge"; wechselnde Formen von Akkordbrechungen (Lautenmusik als Vorbild) und Spielfigurationen über sonaten-, tanz- und konzertartige Bildungen bis zum Einbeziehen polyphoner Satzweise. Noch später (besonders bei Chopin) für sich alleinstehende Stücke verschiedenen Aufbaus (teilweise der künstlerischen Etude angenähert). Auch selbständige Tonstücke als „Vorspiel" zu nichtmusikalischen Werken (z. B. Debussys „Prélude à l'après-midi d'un faune").

Ricercar (wörtlich „wiedersuchen"): seit etwa 1500 instrumentale Komposition, in der ein Motiv nach dem andern imitatorisch durch die Stimmen wandert. Später identisch mit „Fantasia", im 17. Jahrhundert mit „Capriccio", im letzten Falle jedoch bereits motivärmer und einheitlicher; dadurch Vorform zur Fuge (Froberger, Weckmann, Pachelbel u. a.).

Romanze: ursprünglich (sud-)romanisches Liebeslied; in der Instrumentalmusik weniger durch Form als durch weiche Stimmung bestimmte Komposition (Beethovens Violinromanzen).

Scherzo („Spaß, Scherz"): im 16. Jahrhundert schnell bewegtes, scherzendes Lied, dann entsprechendes Instrumentalstück. Durch Beethoven an die Stelle des Menuetts gesetzter 3. Sinfoniesatz; seither nicht mehr tanzartig wie das Menuett, sondern ausdrucksgeladen bis zu unheimlichem Drängen.

Serenade („Abendmusik"): vokales, instrumentales, auch gemischtes Ständchen. Kann aus einem einzigen Stück bestehen („Toselli-Serenade"); meist aber – wie die Kassation – eine Folge von mehr als vier (in Mozarts „Kleiner Nachtmusik" nur vier) Sätzen, etwa Marsch–Menuett–langsamer Satz–Menuett–Marsch. Da zunächst für Aufführung im Freien bestimmt, ursprünglich für Bläsersolisten; später für Konzertwerke mit Streichern (auch chorisch besetzt).

Sinfonie (*Symphonie*, wörtlich „Zusammenklang"): jahrhundertelang Name für Kompositionen, die gleichzeitig als Sonaten oder Ouverturen bezeichnet wurden (vgl. diese). Noch Haydns Sinfonien wurden gegen Ende des 18. Jahrhunderts in England allgemein „Ouverturen" genannt. Von Sinfonien im heutigen Sinne spricht man seit der Mannheimer Schule. Hinsichtlich der Form vgl. Sonate. Auf den Errungenschaften der Mannheimer, ins-

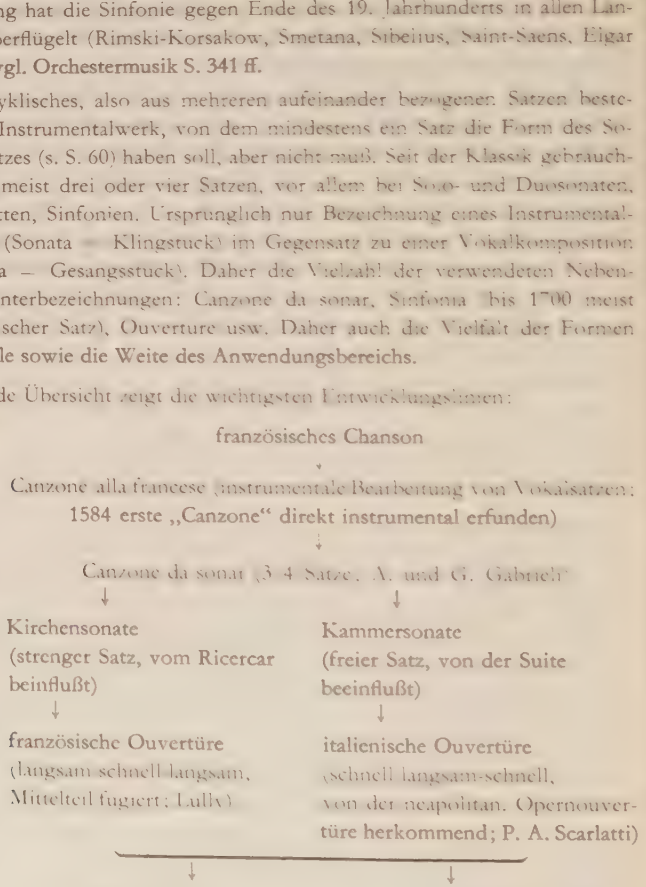
besondere auch ihrer Dynamik, obligaten Bläserverwendung (Oboe, Flöte, Klarinette, Horn, Trompete), Satzanordnung und Durchführungstechnik baute die Wiener Klassik auf: Haydn mit verdichteten und erweiterten Durchführungen, Mozart mit Verbindung thematischer und kontrapunktischer Arbeit bei Auflichtung des Klanges, Beethoven mit Erweiterung der Satzteile und allmählichem Verlagern der Schwerpunkte (Ausbau des Finales) – alle aber mit Individualisierung der Instrumente (vor allem der Bläser) und einem völlig neuen geistigen Gehalt. Die Romantik bringt der Sinfonie einen unverkennbaren Zug ins Lyrische, wobei die Form äußerlich erhalten bleibt (Schubert, Schumann, Brahms) oder gewaltig anschwillt, die Themen sich vervielfältigen, Nebenteile gleichberechtigt neben Hauptteile treten, der Klang farbiger wird (Bruckner, später Mahler). Als wirkliche Sinfoniker des 20. Jahrhunderts sind vor allem A. Honneger, K. A. Hartmann und D. Schostakowitsch zu nennen, während die Sinfonien anderer Meister (selbst Stravinsky oder Hindemith) entweder nur am Rande ihres Schaffens stehen oder nur dem Namen nach Sinfonien darstellen. Entweder ist die Sinfonie als Formgerüst erschöpft, oder man geht dem Gerüst bewußt aus dem Wege und schreibt „Orchesterstücke", „Musik für Orchester", „athematische Sinfonien". Die Ausländer stehen vielfach im Bann der deutschen und österreichischen Sinfoniker (Rimski-Korsakow, Tschaikowski, Glasunow, Dvořák, C. Franck, Saint-Saëns, Gade u.a.).

sinfonische Dichtung: nicht einheitlich gebrauchte Bezeichnung für Kompositionen, in denen die Mittel des sinfonischen Orchesters und des sinfonischen (sonatenmäßigen) Formgerüsts dazu verwendet werden, eine der außermusikalischen Welt (Malerei, Dichtung, Natur) entnommene Idee klanglich zu verwirklichen (Programmusik, Tondichtung, Programmsinfonie usw.). Wann Programmusik (Gegensatz: absolute Musik) irgendwelcher Art vorliegt, ist schwer zu entscheiden. Programme und Überschriften wurden oft erst nach vollendeter Arbeit hinzugefügt; andere Werke würde man ohne Programmüberschrift ohne weiteres zur absoluten Musik rechnen; bei wieder anderen drängen sich dem Hörer irgendwelche außermusikalischen Vorstellungen auf, obwohl jeder Hinweis durch Überschriften oder Programme fehlt. „Außermusikalische" Anregungen haben wohl bei Komponisten aller Epochen eine Rolle gespielt; wenn das geschaffene Werk mit rein musikalischen Mitteln gestaltet wurde, hebt sich der Unterschied zwischen absoluter und programmatischer Musik von selbst auf. – Trotz vieler Vorläufer spricht man von sinfonischer Dichtung erst seit dem 19. Jahrhundert, besonders seit Berlioz: seine fünfsätzige „Phantastische Sinfonie", sein viersätziger „Harold" sind wirkliche Programmsinfonien; desgleichen die „Schottische", „Italienische", „Reformations-Sinfonie" von Mendelssohn. Liszt verläßt zwar in seinen einsätzigen sinfonischen Dichtun-

gen vielfach die zyklische Form, läßt sie jedoch durchschimmern, nähert sich dem Sonaten-(Sinfonie-Kopf-)Satz. R. Strauss, der die Werke oft „Tondichtungen" nennt, schreibt z. B. im „Don Juan" einen Sonatensatz, im „Till Eulenspiegel" ein Rondo, im „Don Quixote" Variationen, in der „Sinfonia domestica" eine leicht verschleierte Sinfonie. Die sinfonische Dichtung hat die Sinfonie gegen Ende des 19. Jahrhunderts in allen Ländern überflügelt (Rimski-Korsakow, Smetana, Sibelius, Saint-Saens, Elgar u. a.); vgl. Orchestermusik S. 341 ff.

Sonate: zyklisches, also aus mehreren aufeinander bezogenen Sätzen bestehendes Instrumentalwerk, von dem mindestens ein Satz die Form des Sonatensatzes (s. S. 60) haben soll, aber nicht muß. Seit der Klassik gebräuchlich in meist drei oder vier Sätzen, vor allem bei Solo- und Duosonaten, Quartetten, Sinfonien. Ursprünglich nur Bezeichnung eines Instrumentalwerkes (Sonata = Klingstück) im Gegensatz zu einer Vokalkomposition (Cantata = Gesangsstück). Daher die Vielzahl der verwendeten Neben- oder Unterbezeichnungen: Canzone da sonar, Sinfonia (bis 1700 meist akkordischer Satz), Ouverture usw. Daher auch die Vielfalt der Formen und Stile sowie die Weite des Anwendungsbereichs.

Folgende Übersicht zeigt die wichtigsten Entwicklungslinien:



1750–1820 klassische Sonatenform

(schnell–langsam–Menuett–schnell; Stamitz, Haydn, Mozart, Beethoven)

↓

19. Jh. romantische Sonatenform

(bei äußerlich kaum veränderter Satzform Hervortreten lyrischer Stimmungsbilder, Erweiterung der Thematik auf drei und vier Themen, Übernahme von Themen des ersten Satzes auf spätere, vor allem das Finale, Überkuppelung des Schlusses durch unvermutet eintretendes neues, oft choralartiges Thema, Verbindung motivisch-thematischer mit kontrapunktischer Satzweise; Schubert, Bruckner, Brahms. Vor allem in der Sinfonie; vgl. aber auch sinfonische Dichtung).

↓

20. Jh. Verdichtung und Erweiterung

(altes zyklisches Formschema schimmert durch, Folge und Art der Sätze sind nicht mehr verbindlich, Kompositionsweise oft polyphon, nicht mehr vorwiegend thematisch-motivisch. Hindemith, Pepping. – Durchführung erstreckt sich über den ganzen Zyklus, wird an ungewohnter Stelle eingeschoben. Schönbergs 1. Kammersinfonie. Thematik verliert gestaltbildende Funktion. „Sonate ohne Thema". H. Heiß „Sinfonie a-tematica").

Die ersten Solo- und Duosonaten

Violine: Biagio Marini, 1617

Klavier: Johann Kuhnau, 1700 (D. Scarlattis berühmte Sonaten sind einsätzig; zweiteilige Liedform)

Violine und Klavier: Klavierpart erstmals ausgeschrieben von J. S. Bach („Cembalo certato").

Suite („Folge"; auch *Partita* genannt): eine Folge von Sätzen, die auf irgendeine Weise zusammenhängen. Ursprünglich: Tanz – Nachtanz (dieser in anderem Rhythmus); dann bunte Abfolge von Tänzen. Strengere Art: die Variationensuite (mehrere Tanzsätze mit variiertem Thema). Seit Froberger die vier feststehenden „klassischen" Sätze: Allemande–Courante–Sarabande–Gigue, in die dann nach französischem Muster weitere Tanzsätze eingeschoben werden (Gavotte, Menuett, Air usw.). Seit Lullys Operntanzsuite auch mit einer „Ouvertüre", die oft der Suite den Namen Ouverture gibt. Abgelöst durch Sinfonie und Sonate seit Mitte des 18. Jahrhunderts (bis dahin Höhepunkte bei Bach und Händel). Wiederbelebt seit der Romantik, aber kaum noch mit stilisierten Tänzen (Brahms, Tschaikowski, Reger). Auch Suiten aus Opern und Schauspielen (R. Strauss „Bürger als Edelmann", Grieg „Peer Gynt") sowie Balletten (vor allem Stravinsky).

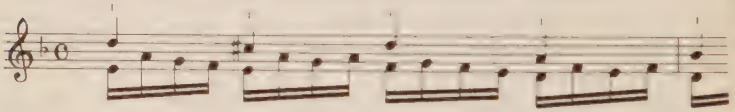
Tanzformen : s. Tanzmusik S. 332 ff.

Tokkata (*Toccata*, von „toccare" = berühren, anschlagen): ursprünglich nur Bezeichnung von Stücken für Orgel und Klavier, also Instrumente, die „angeschlagen" werden. Keine feste Form. Häufig Wechsel von akkordischen mit Laufpassagen, dann auch mit fugierten Teilen durchsetzt (Buxtehude, Bach). Als charakteristisches Beispiel für die neuere Tokkata (unablässig treibend in kurzen Notenwerten bei vollem Satz) kann R. Schumanns op. 7 gelten.

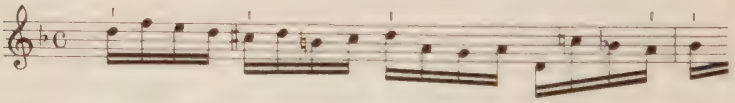
Variation („Veränderung"): ein Tonstück, in dem an oder mit einem Thema mehrfach Veränderungen vorgenommen werden, und zwar so, daß die Veränderungen sich voneinander unterscheiden, insgesamt jedoch eine Einheit bilden. Besondere Arten der Variation sind z. B. die Variationensuite, der Basso ostinato, die Chaconne, die Passacaglia. Hauptgruppen der Variation:

a) strenge Variation: Das Thema bleibt entweder völlig erhalten und wird von Begleitstimmen ständig anders umspielt, oder das Thema selbst wird figuriert, ohne seine Grundgestalt zu verlieren (Bewegungs- oder Spielvariation).

umspielt



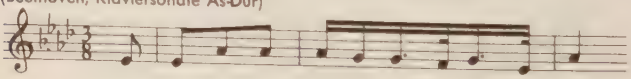
figuriert



b) freie Variation: Das Thema selbst wird metrisch, rhythmisch, melodisch und harmonisch variiert, jedoch so, daß eines dieser Grundelemente erhalten bleibt oder daß mindestens Haltung oder Stimmung des ursprünglichen Themas durchschimmert (Variationensuite, Charaktervariation).

Themenkopf

(Beethoven, Klaviersonate As-Dur)



melodisch

harmonisch und rhythmisch

Freie Variationen (auch Einzelmotive des Themas können für sich variiert werden) schließt der Komponist häufig mit einer Fuge ab, wobei das Thema entweder aus dem Grundthema abgeleitet wird oder das Grundthema als Cantus firmus zur Fuge auftritt. Die Variation ist zu allen Zeiten als selbständige Form oder als Teilsatz eines größeren Gesamtwerks verwendet worden, vom späten Mittelalter über Sweelinck, Pachelbel, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, R. Strauss, Reger und Schönberg bis in die Gegenwart.

Vokale Erscheinungsformen

Arie (*Air*, *Ayre*) *:* nach 1600 in Deutschland soviel wie ein [Strophen]lied mit instrumentalen Zwischenspielen; dann in Oper, Oratorium, Kantate, jedoch auch selbständig, als Gegensatz zum Rezitativ (s. d.) ein melodiengesättigtes, ausdrucksmäßig von der Textstimmung beeinflußtes (meist lyrisches) Gesangsstück mit Instrumentalbegleitung. Hauptart die barocke Dakapoarie (A–B–A) mit vielen Abwandlungen bis zur Rondoarie; entartet zur textfernen, fast instrumental geführten Bravourarie. Reform durch Gluck (Rückkehr zur Bindung an den Text). Später wieder teilweise Annäherung an das Lied (Wolfs „Corregidor") oder Umgestaltung (Hindemith, A. Berg).

Arioso : ausdrucksvoller Vortrag (vokal und instrumental) von melodischen Linien; liegt zwischen Arie und Rezitativ. Später – besonders in Oratorien – kleinere selbständige Gesangsstücke ohne bestimmte Form.

Ballade : ursprünglich „Tanzlied", von einem Sänger vorgetragen, Refrain im Tanzschritt vom Chor; dann instrumental begleitetes Kunstlied (seit der Florentiner „Ars nova"). In neuerer Zeit durch Zumsteeg und Loewe teils strophisch geführtes, teils durchkomponiertes erzählendes Lied, vielfach mit mystischem Einschlag. Auch Chorballaden sowie Balladen für Instrumente (Chopin, Brahms u. a.).

Choral: in der Gegenwart das von der Gemeinde im Gottesdienst einstimmig gesungene Kirchenlied (meist zwei Stollen und Abgesang). Mehrere Perioden: a) Reform der Liturgie unter Gregor dem Großen (um 600), daher die spätere Bezeichnung „Gregorianischer Choral". Choral als „concentus" unterschieden von dem rezitativischen „Lesen" des Priesters („accentus") und den ausgezierten Gesängen der Berufssänger. b) Seit Mitte des 9. Jahrhunderts zum Cantus firmus (abgesehen vom Anfangs- und Schlußton) frei geführte, meist improvisierte Nebenstimmen. c) Choral erstarrt zu einem unantastbaren Schema gleichlanger Noten („Cantus planus"), polyphon umspielende Stimmen werden zur klanglichen Hauptsache, überwuchern aber. d) Das Tridentiner Konzil (16. Jh.) bringt allgemeine Vereinfachung („Reinigung") der liturgischen Kirchenmusik (keine weltlichen Einfügungen mehr). Seither kaum noch Weiterentwicklung. Heutiger katholischer Choral verbindlich seit 1908 aufgrund der Benediktinerforschungen von Solesmes. e) Der protestantische Choral seit Luther knüpfte an den katholischen Brauch an, war also anfangs kunstvoll, wurde dann aber, seit die Gemeinde am Gesang teilnahm (16. Jh.), ebenfalls eine Art Cantus planus, blieb jedoch durch Zuwachs an geeigneten weltlichen Melodien in lebendiger Entwicklung.

Duett: zweckmäßig nur für Vokalwerke (instrumental „Duo") verwendete Bezeichnung für zwei aufeinander abgestimmte, instrumental begleitete, solistisch geführte Stimmen. Für sich bestehende Einzelwerke, vor allem jedoch in größere Vokalwerke eingeführte Unterabschnitte, deren Form durch die Textstimmung bedingt ist (Oper, Oratorium). Ähnliches gilt für Ensembles mit mehr als zwei Stimmen wie *Terzett, Quartett, Quintett* usw.

Kantate („Singstück"): a) nach 1600 Bezeichnung für längere, umfangreiche Sologesänge, mehrteilig, wechselnd zwischen Arioso und Rezitativ; b) vorwiegend lyrisch bestimmte kirchliche Vokalkomposition mit Chören, Terzetten, Duetten, Soloarien usw., instrumental begleitet. Name vielfach verwendet für Werke, die man zweckmäßiger mit kleines Oratorium, Legende oder Ballade bezeichnen würde („weltliche Kantate").

Kanzone: vielfacher Bedeutungswandel: a) Liebeslied der Troubadours; b) instrumental begleitetes Kunstlied im 14. und 15. Jahrhundert; c) schlicht gesetztes Volkslied des 16. Jahrhunderts, daneben die lebhafteren canzoni alla francese; d) oft in der Bedeutung von Kavatine gebraucht.

Kavatine: kleines, meist zweiteiliges Gesangsstück ariosen Charakters, oft als Abschluß eines Rezitativs.

Lied: historisch vgl. Volkslied S. 203 ff. und Kunstlied S. 197 ff., formal vgl. Liedformen unter Grundrisse S. 58 f.; Gattungen: Sololied - Chorlied, lyrisches Lied – erzählendes Lied (Ballade), Strophenlied – durchkomponiertes Lied, Klavier-(Lauten-)Lied – Orchesterlied.

Madrigal („Hirtengedicht", von „mandra" = Herde): idyllisches Kunstgedicht, meist Elfsilber, ländlicher Charakter (Petrarca). In der Musik a) zwei- oder dreistimmige Vertonungen solcher „Hirtengedichte", Oberstimme gesungen, Unterstimmen überwiegend instrumental, höchstens fünf Melodiezeilen, davon die letzten beiden als Ritornell = Wiederkehr (14. Jh., u.a. Francesco Landino, der Dante-Freund Pietro Casella); b) vier-, meist fünf-, zuweilen auch sechsstimmige Gesänge (überwiegend a cappella) gesellschaftlicher Art, Lösung von der strengen Zeile, starke Einbeziehung von Polyphonie, Ausdrucksharmonik bis zur Chromatik, Tonmalerei („Madrigalismus"), im ganzen ruhige Haltung (16. Jh., u.a. Willaert, de Rore, Orlando di Lasso, Schütz, Dowland, Gesualdo, Monteverdi).

Messe (von „Ite, missa est" = Geht, die Gemeinde ist entlassen): der wichtigste Gottesdienst in der katholischen Kirche, reichend von reinem Textlesen bis zu musikalischer Ausstattung mit Chören, Solisten, Instrumenten. Das Ordinarium besteht aus Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus und Benedictus – Agnus Dei. Dazu können je nach Jahreszeiten Propriumssätze treten wie Allelujah, Offertorium, Communio. Musikalisch anfangs dem Gregorianischen Gesang verhaftet. Mehrstimmige Vertonungen (nur beim Hochamt) im 15. Jahrhundert, polyphon mit Cantus firmus im Tenor (gregorianisch = Missa choralis, weltliche Melodie = Chansonmesse); im 16. Jahrhundert werden die überwuchernden Satzkünste durch den Palestrina-Stil überwunden und gereinigt, gleichzeitig A-cappella-Satz bis 24 und mehr Stimmen; seit dem 17. Jahrhundert mit Orgel und Orchester; seit 1800 Überschreiten und Verändern des liturgischen Rahmens, stark beeinflußt durch musikalischen Zeitstil. Reformbewegung des Cäcilianismus versucht seit etwa hundert Jahren, den reinen A-cappella-Stil wieder durchzusetzen. Messen werden auch im 20. Jahrhundert in verschiedenen Stilen geschrieben (Pepping, Strawinsky). – Die *Missa brevis* ist entweder eine knappe Messevertonung oder umfaßt (protestantisch) nur Kyrie und Gloria.

Motette (von ital. „moto" = Spruch, Wort): a) Vor 1300 Ablösung des *Conductus* (gleichzeitiger Vortrag der gleichen Silben in allen Stimmen), indem zu einer – meist gregorianischen – Weise im Tenor zwei höherliegende Gegenstimmen im Diskant (Motetus und Triplum) erscheinen, und zwar in anderen Rhythmen, anderen Melodien und anderen (oft verschiedensprachigen) Texten, auch weltlicher Art; Nachklänge in den Ensemblestellen der späteren Oper. b) Seit dem 15. Jahrhundert fast ausschließlich mehrstimmige A-cappella-Vertonung von Bibelworten u. dgl. in imitierendem (polyphonem) Stil, ein- oder mehrteilig mit verschiedenen Metren und Themen je nach dem gewählten Bibelwort.

Musical: s. S. 309 ff.

Musikdrama: s. Oper.

Oper (von „opus" = Werk): geschichtliche und tabellarische Übersicht s. Sonderabschnitt „Die Oper" (S. 234ff.). – Für szenische Aufführung bestimmtes Werk, in dem Wortdichtung, Gesang, Orchester, Bild, Bewegung ineinandergreifen. Formbestandteile sind besonders:

Akt	Chöre
Szene	Instrumentale Vor- und Zwischenspiele
Arie	
Duett (Terzett usw.)	Formen der absoluten Musik (besonders seit A. Berg)
Rezitativ	

Die verschiedenen, theoretisch nicht immer leicht abzugrenzenden, praktisch sich oft gegenseitig durchdringenden Erscheinungsformen sind vor allem:

Opera seria: „ernste Oper", italienischer Herkunft, Stoffe aus Mythologie, „hochgestellten Kreisen"; durchaus Typenoper.

Opera buffa: „närrische Oper", italienischer Herkunft, Stoffe aus dem heiteren Alltag, ausgearbeitete Ensembles; ebenfalls Typenoper.

Musizier- oder Belkantooper: vor allem die „neapolitanische Oper", Reihung von Arien virtuoser Art, wenig Chöre.

Große Oper: französischer Herkunft, setzt gern szenischen, orchestralen und gesanglichen Prunk ein; Massenchöre, Ballett.

Komische Oper: franzos. Herkunft, greift wie die Opera buffa gern die Stoffe aus dem Alltag, beginnt aber zu individualisieren: gesprochener Dialog.

Lyrische Oper: französischer Herkunft, gibt weniger Handlung und Stimmvirtuosität als Stimmung.

Spieloper: italienischer Herkunft, verwandt dem Singspiel und der Opera buffa.

Singspiel: deutscher, österreichischer Herkunft, die Gesänge liedhaft, der Handlungstext meist gesprochen.

Nummernopern: allgemeine Bezeichnung für Opern, in denen die einzelnen Formteile wie Arien, Ensemblesätze, Chöre in sich abgeschlossene „Nummern" darstellen.

Romantische Oper: teils durch die Stoffwahl (Märchen, Mythen u. dgl.) bestimmt, vor allem „Individualisierung" der handelnden Personen wie des Klangs, Umbildung der Arien usw. zu umfangreicheren, geschlossenen Szenen, Zurücktreten der Gesangsvirtuosität, stärkerer Anteil des immer beredter werdenden Orchesters (in allen Ländern, vor allem in Deutschland).

Musikdrama: zu allen Zeiten mit verschiedenen Mitteln unternommener Versuch, Handlung, Wort und Musik streng aufeinander abzustimmen. So Monteverdi, Gluck, Mozart, Wagner, Verdi, Pfitzner, R. Strauss, Hinde-

mith, A. Berg, Schönberg u. a. Meist verstanden im Wagnerschen Sinne: Ablösen der Nummernarien und Rezitative durch „unendliche Melodie", thematisch-motivische Arbeit im Orchester („Leitmotive"), nahtloses Verknüpfen der Szenen.

Sinfonieoper: Das Orchester wird fast wichtiger als der Gesang; dieser erscheint gewissermaßen als Vokalinstrument in der Gesamtpartitur.

Veristische Oper: packende, oft brutal-dramatische Geschehnisse aus dem Gegenwartsleben sollen sich auch in der Vertonung entsprechend widerspiegeln (Leoncavallo, Mascagni, d'Albert, Puccini).

Operette: seit etwa hundert Jahren die großstädtische Art des alten Singspiels; vgl. Sonderabschnitt „Die Operette" S. 297 ff.

Oratorium (wörtlich „Betsaal"): zur gleichen Zeit entstanden wie die Oper (um 1600), daher auch die gleichen Formmittel wie diese: Arie, solistische Ensemble, Rezitativ, Chor, Orchester, instrumentale Vor- und Zwischenspiele. Da es – im Gegensatz zur Oper – im allgemeinen nicht szenisch aufgeführt wurde, deutete ein Erzähler (Solist oder Chor) die „Handlungsumrisse" an. Das Oratorium ist gewissermaßen das „epische" Gegenstück zur „dramatischen" Oper. Texte ursprünglich nach Bibelstoffen, später auch weltliche Stoffe (Haydns „Jahreszeiten", Loewes „Gutenberg", Honeggers „Johanna auf dem Scheiterhaufen", Hindemiths „Das Unaufhörliche", Jos. Haas' „Das Lied von der Mutter"). Vgl. die tabellarische Übersicht „Chorwerke" S. 230 ff.

Passion („Leiden"): musikalische Darstellung („Lesung") der Leidensgeschichte Christi nach den Evangelien Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Ursprünglich nur vom Priester, dann von ihm (Christus, tiefe Stimme), dem Diakon (Evangelist, mittlere Stimme) und dem Subdiakon (Einzelpersonen, hohe Stimme) wechselweise in schlichten gregorianischen Wendungen gesungen, Chöre von allen dreien (*gregorianische* P.). Seit etwa 1400 die Chöre in mehrstimmigem Satz, teilweise auch zwei- oder dreistimmiges gleichzeitiges Vortragen der Einzelpersonen (*dramatische oder responsoriale* P.; Höhepunkte bei J. Walter, Orlando di Lasso, später H. Schütz). Daneben sehr bald reicherer Ausdruck und mehrstimmiger Vortrag aller Partien (*motettische*, polyphon durchkomponierte P.; Gallus, Lechner, Demantius). Seit Ende des 16. Jahrhunderts Einbeziehung persönlicher Gedanken und Empfindungen. Mit dem Aufkommen der Monodie (vgl. Oper und Oratorium) Erweiterung durch hinzutretendes Orchester, Rezitative, Arien, eingeschobene reine Instrumentalsätze (*oratorische* oder *Kantaten*-P; Theile, Bach). Im 18. Jahrhundert Zurücktreten des Bibelwortes zugunsten freier Dichtungen (*Passionsoratorium;* Keiser, Händel, Telemann). Um 1750 Hochblüte der nur noch reflektierenden, nicht mehr „darstellenden" Passion ohne Bibelworte (*Passionskantate;* K. H. Graun). 19. Jahrhundert unein-

heitlich: teils Verwischung zum Oratorium (Beethovens „Christus am Ölberge"), teils Rückkehr zum Bibeltext mit starken orchestralen Farben. Im 20. Jahrhundert vielfach Versuch, auf die motettische A-cappella-Passion zurückzugreifen (E. Pepping, K. Thomas u. a.). Vgl. Sonderabschnitt „Chormusik".

Requiem (Totenmesse): Messe, bei der die Sätze Credo und Gloria durch andere Teile ersetzt werden. Berühmte R.-Komponisten: Jommelli, Mozart, Berlioz, Verdi. Ferner Requiems auf nicht liturgische Texte (Brahms, Hindemith u. a.). Vgl. auch Sonderabschnitt „Chormusik".

Rezitativ: „Sprechgesang". In Oper und Oratorium das handlungstragende oder -erläuternde, berichtende Element. (Gegensatz: die Arie als lyrischer Ruhepunkt). Im allgemeinen verhältnismäßig kurze Notenwerte, geringe Tonhöhenunterschiede. Das *Seccorezitativ* (secco = trocken), nur gestützt durch knappe Akkorde oder Läufe (Cembalo oder anderes Generalbaßinstrument), ist dem gesprochenen Wort am nächsten, das *Rezitativo accompagnato* (begleitet vom Orchester) ist etwas melodischer, jedoch noch kein Arioso. Formal teils von den zugrundeliegenden Versen, teils vom natürlichen Wort- und Satzakzent beeinflußt.

HARMONIK

Harmonik ist die Lehre von den Akkorden, den Beziehungen verschiedener Akkorde zueinander und den Funktionen, die sie im Zusammenhang erfüllen. Es ist dabei gleichgültig, ob die Töne des Akkords gleichzeitig oder nacheinander erklingen (sie müssen nur als zusammengehörig empfunden werden), ob die Akkorde nun konsonant oder dissonant sind (vgl. die Abschnitte „Intervalle" und „Akkorde").

Die Musik des Mittelalters war in unserem Sinne „harmoniefremd", aber nicht unharmonisch. Harmonie heißt wörtlich Wohlgefügtheit, und die mittelalterliche Musik (bis etwa ins 16. Jh.) war durchaus wohlgefügt in ihrer Vielfalt. Nur stand die „Gefügtheit" nicht unter dem Gesetz der Tonalität, also der Funktionsbeziehung auf einen Grundakkord (Dur oder Moll); entscheidend war vielmehr die Struktur der jeweiligen Kirchentonleiter, die Stellung ihrer Grundtöne (authentisch und plagal gleich), der Schlußtöne (Finales), der Wiederholungstöne (Repercussa, also beliebteste und daher häufig vorkommende Töne in der Melodie) und besonderer melodischer Formeln. Diese – von den im harmonischen Zeitalter abweichenden – nach der Lage der Halbtöne wechselnden Tonreihen waren (von winzigen Ausnahmen abgesehen) rein diatonisch: Chromatik war nicht zugelassen. Solche Melodien lassen sich nur schwer (im Grunde überhaupt nicht) in das spätere harmonische System pressen; am ehesten die ionische und die äolische Tonleiter, aus denen allmählich Dur und Moll entstand.

Einen Schritt auf die harmonische Tonalität hin bedeuten die seit dem Hochmittelalter aufkommenden *Hexachorde*, also Sechstonstufen. Bei ihnen liegt jeweils der Halbtonschritt in der Mitte:

Hexachorde

naturale	molle	durum	Solmisationssilben
c	f	g	ut
d	g	a	re
e } $\frac{1}{2}$	a } $\frac{1}{2}$	h („hart") } $\frac{1}{2}$	mi } $\frac{1}{2}$
f }	b („weich") }	c }	fa }
g	c	d	sol
a	d	e	la
			(si)

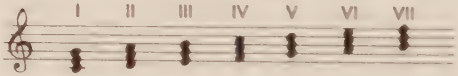
Die Tabelle zeigt außerdem: Um die Stufenfolge bei Transpositionen nach oben und unten zu erkennen, bezeichnete man sie nicht mit den Tönen selbst, sondern mit neutralen Silben, wobei eine Silbe mit „i" darauf hindeutete, daß die nächste Stufe ein Halbtonschritt sei. Die erste Solmisation hat Guido von Arezzo (um 992–1050) eingeführt; das „si" kam erst später dazu, und

das „ut" wurde der leichteren Singbarkeit wegen durch „do" ersetzt. Die Silben stammen aus einem Johannes-Hymnus:

Ut queant laxis	Damit mit lockerem Ansatz
*Re*sonare fibris	singen können
*Mi*ra gestorum	von den Wundern Deines Tuns
*Fa*muli tuorum	die Schüler,
*So*lve polluti	löse der sündhaften
*La*bii reatum	Lippen Fehl,
*S*ancte *J*ohannes	Heiliger Johannes!

Jede Zeile begann melodisch um eine Stufe höher (c–d–e–f–g–a). Um die Intervallverschiebungen kenntlich zu machen und so z. B. das Vom-Blatt-Singen zu erleichtern, waren die i-Silben als Ankündigung eines Halbtonschritts durchaus zweckmäßig. (In den letzten Jahrzehnten ausgebaut zu Solfeggien, der Tonika-Do-Methode, dem Eitzschen Tonwort u. a.)

Wie stark schon in den Kirchentonarten das Bewußtsein von dem ersten, vom Grundton abweichenden Oberton (der Oberquinte) gewesen ist, zeigt die Tatsache, daß er oft als Nebenschlußton (Confinalis) verwendet wurde. Setzt man in der ionischen (der späteren Dur-)Tonleiter stufenweise aufwärts Ton neben Ton, fügt ihnen je die Quinte und den diatonisch in der Mitte zwischen Prim und Quinte liegenden Ton (die Terz) hinzu, so ergeben sich nachstehende Akkordfolgen, die man mit *Stufenbezeichnungen* versah:



Dabei zeigt sich:

Stufe I, IV und V = Durakkorde (Prim–große Terz–Quinte).

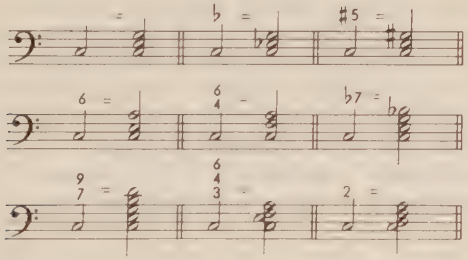
Stufe II, III und VI = Mollakkorde (Prim–kleine Terz–Quinte).

Stufe VII = verminderter Akkord (Prim–kleine Terz–verminderte Quinte)

Wenn auch die mittelalterliche und spätere polyphone Satzweise in erster Linie melodisch-linear war und harmonische Zusammenklänge nur in zweiter Linie empfunden wurden, so dringt doch das *Dur-* und *Molibewußtsein*, also das harmonische in unserem Sinne, aufgrund des Übergewichtes von 6 : 1 Stufen schon gewohnheitsmäßig immer weiter vor. Das erste Lehrbuch der neuen Harmonie schrieb Palestrinas Zeitgenosse Gioseffo Zarlino (1517–1590) mit den „Istitutioni harmoniche" (1558). Die Lehre von den zwei Tongeschlechtern Dur und Moll wurde ausgebaut durch Jean Philippe Rameau (1683–1764). Er stellte zunächst die These auf, Grundakkorde seien nur solche, die aus großen und kleinen Terzen bestehen.

1–3–5	Dreiklang	1–3–7–9–11	Undezimenakkord
1–3–5–7	Septakkord	1–3–7–9–11–13	Tredezimenakkord
1–3–5–7–9	Nonenakkord	(Stufe 15 wäre bereits die Doppeloktave)	

Vor allem erkannte er, daß ein Akkord und seine Umkehrungen im harmonischen Sinne identisch sind (z. B. daß c–e–g, e–g–c′ und g–c′–e′ Durakkorde über c sind, gleichgültig ob der Grundton c in der tiefsten, der mittleren oder der hohen Stimme liegt) und daß sich eine Reihe von Akkorden auf wenige, funktionell zusammenhängende Akkorde zurückführen läßt. Hugo Riemann (1849–1919) hat dann die Funktionstheorie bis ins letzte ausgebaut, wobei er den Dualismus Dur–Moll zu vereinheitlichen strebte: Die Durfolge Prim –große Terz–Quinte nach oben (c–e–g) nannte er Oberklang, die gleiche Folge nach unten (c–As–F) Unterklang, so daß also c Grundton für C-Dur (Oberklang) und zugleich für f-Moll (Unterklang) wurde. Diese vielfach umstrittene Deutung und Benennung hat – jedenfalls im allgemeinen Sprachgebrauch – die alten Bezeichnungen Dur und Moll nicht verdrängen können. Im sogenannten Generalbaßzeitalter (etwa 1600–1750) wurden vielfach nur zwei Stimmen ausgeschrieben: Melodie und Baß. Um klarzustellen, in welchem harmonischen Verhältnis die beiden Stimmen zueinander standen, fügte man der Baßstimme Ziffern hinzu; fehlte eine solche Bezeichnung, so war der über der Baßstimme liegende diatonische Dreiklang gemeint. Hauptzeichen:



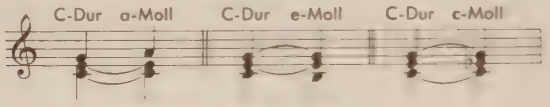
Die Ausführung im einzelnen war freigestellt: in einfachsten Fällen rein akkordisch, sonst aber – auf der Grundlage der gegebenen Harmonie – eine stimmig bewegte, thematisch durchgeführte Satzart. Da die Ausführung oft „vom Blatt" vorgenommen wurde, verlangte das Generalbaßspiel hervorragend ausgebildete, fähige Musiker.

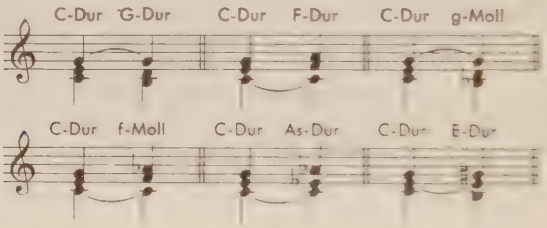
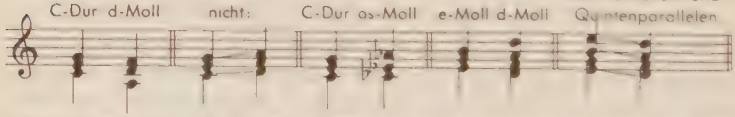
Akkordverbindungen

Harmonisches Leben entsteht erst, wenn verschiedene Akkorde sinnvoll und zweckmäßig miteinander verbunden werden. In der klassischen Harmonik gibt es für ein solches Verbinden bestimmte Grundregeln (hier zunächst nur *konsonante* Dreiklänge):

1. Haben die zu verbindenden Akkorde einen oder mehrere gemeinsame Töne, so bleiben sie vom einen zum anderen Akkord liegen; die anderen Stimmen schreiten zu dem ihnen am nächsten liegenden Ton des zweiten Akkords weiter. Beispiele:

a) zwei Stimmen bleiben liegen:



b) eine Stimme bleibt liegen:

2. Haben die zu verbindenden Akkorde keinen Ton gemeinsam, dann soll jede Stimme den ihr zunächst liegenden Ton des neuen Akkords erreichen, ohne daß es zu Oktav- oder Quintenparallelen kommt. Solche Parallelen sind in der Musik nicht grundsätzlich verpönt, sie werden aus klanglichen Gründen durchaus verwendet; aber wenn jede Stimme selbständig wirken soll, sind sie zu vermeiden, weil Oktavenparallelen „identische" Tonschritte bedeuten und Quintenparallelen durch die starke Obertonbeziehung der Quinte zur Prim sekundär identisch, also nicht selbständig erscheinen. Beispiele:

Dieselben Grundregeln der Stimmführung gelten, wenn es sich um die Verbindung dissonanter und konsonanter Akkorde handelt – mit dem Zusatz, daß durch Erhöhung (♯) oder Erniedrigung (♭) entstehende Dissonanzen im ersten Fall nach oben, im zweiten Fall nach unten in den nächsten Halbton aufgelöst werden sollen, weil sie zu diesen Tönen hinleiten, „Leittoneigenschaften" haben wie etwa bei der aufsteigenden C-Dur-Tonleiter das h der großen Septime, das zum c′ hinleitet, sein Horbarwerden gewissermaßen erzwingt.

Bei *Dissonanzen* unterscheidet man zweckmäßig:

1. Akkorddissonanzen

a) diatonisch oder leitereigen, z. B. in der C-Dur-Leiter sind in Nonenakkorden die Septime und die None dissonant, und zwar in verschiedener Weise:

c–e–g–h–d′ enthält neben der Dissonanz der None (d′) die Dissonanz der großen Septime (h),

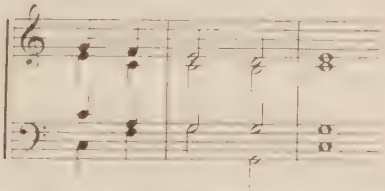
g–h–d′–f′–a′ dagegen hat die kleine Septime (f′);

b) alteriert, d. h. mit durch Kreuz (♯) oder b (♭) veränderten Tönen eines Mehrklangs wie

c–e–gis (erhöhte Quinte),

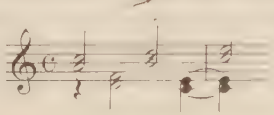
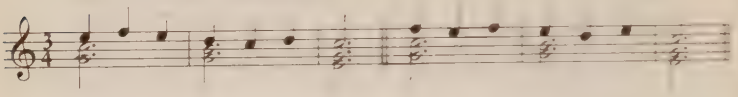
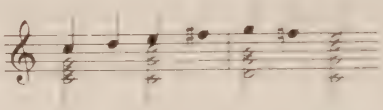
c–e–as (erniedrigte Sexte),

c–es–ges (Terz und Quinte erniedrigt);

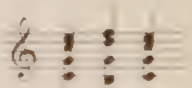
c) Auffassungsdissonanz. Ein akustisch konsonanter Akkord kann harmonisch als „dissonant" aufgefaßt werden, je nach der Akkordabfolge, so z. B. der Quartsextakkord mit verdoppelter Quinte im Baß in der Folge:

Alle Akkorde sind akustisch konsonant; der dritte aber verlangt nach „Auflösung einer empfundenen Dissonanz", weil das Ohr die Töne c und e als spannungsgeladene Vorhalte zu H und d auffaßt.

2. Stimmen-(Stimmführungs-)Dissonanz entsteht, wenn ein leitereigener (diatonischer) Ton beim Fortschreiten der Stimmen nicht zu einem gleichzeitig neu erscheinenden Zusammenklang gehört.

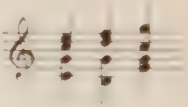
a) Vorhaltsdissonanz: Ein Ton wird festgehalten, dann aber in die ihm im nächsten Zusammenklang zukommende Stelle überführt:

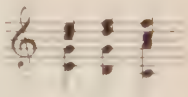
b) Vorausnahmedissonanz (Antizipation): verfrühtes Auftreten von Tönen, die daher mit den noch erklingenden anderen Tönen eine Dissonanz bilden, aber harmonisch nicht zu ihnen, sondern erst zu den nächsten gehören:

c) Wechselnotendissonanz: Ober- oder Untersekunde eines Akkordtons, für den sie stellvertretend eintritt oder mit dem sie abwechselt; die Dissonanzwirkung ändert sich je nach der leichten oder schweren Stellung im Takt:

d) Durchgangsnotendissonanz entsteht durch Weiterschreiten eines Tons über eine harmoniefremde Stufe zu einem wieder harmonieeigenen Platz:

Das *Auflösen von Dissonanzen* kann in mannigfacher Weise geschehen. Dafür einige einfache Beispiele:

Beispiel 1 Die kleine Septime im Dominantseptakkord über g′, also der dissonierende Ton, ist f″. Einfach, natürlich und zwingend ist das Absinken nach e″, wegen der leittonartigen Wirkung des Halbtonschritts, verstärkt durch den Leittonschritt h–c′ in einer anderen Stimme.



Beispiel 2 Hier ist auf das Zwingende des auflösenden Halbtonschritts verzichtet; dafür wirkt das Schreiten der Stimme von e″ über f″ nach g″ melodisch sinnfällig, und das Erscheinen des „eigentlichen" Auflösungstones im Baß gewinnt durch den Quartschritt besonderes Gewicht.

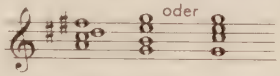


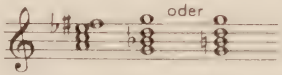
Beispiel 3 Der dissonierende Ton f″ bleibt, erscheint aber in einem neuen konsonanten Zusammenhang.

Beispiel 4 Gehen andere Dissonanzen voran, so kann die Schlußdissonanz fast wie eine Auflösung wirken, hier: Nonenakkord mit ausgelassenem Grundton (g′) – verminderter Septimenakkord – Dominantseptakkord.

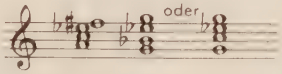
Enharmonik

Unter Enharmonik versteht man heute das Verhältnis von Tönen, die mathematisch verschieden, im temperierten Tonsystem jedoch praktisch gleich sind, wenn man absieht von der Richtung, in der sie entstanden sind. Der Akkord c-e-gis kann entstanden sein durch Erhöhung des g im C-Dur-Dreiklang; richtungsmäßig müßte das gis nach a weiterführen. Der Akkord c-e-as mag durch Erniedrigung des a im a-Moll-Akkord zustandegekommen sein; das as müßte dann abwärts nach g weiterleiten. Tatsächlich aber sind in temperierter Stimmung der übermäßige Dreiklang c-e-gis und der verminderte Sextakkord c-e-as gleich. Man kann also das gis in as und das as in gis umdeuten und dann anders fortfahren, als nach der ursprünglichen Erhöhung (oder Erniedrigung) zu erwarten war. Von solcher neuen Auffassung eines bestehenden Akkords, der enharmonischen Verwechslung, macht man gern Gebrauch, wenn eine schnelle Modulation von einer Tonart zu einer anderen vorgenommen werden soll, und zwar besonders unter Zuhilfenahme des vielfältig deutbaren verminderten Septakkords.

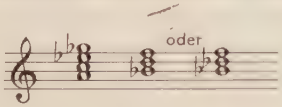
Beispiel 1: Beide durch ein Kreuz erhöhten Töne streben nach oben; Dissonanzauflösung nach e-Moll oder C-Dur.

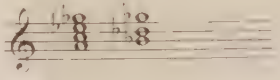


Beispiel 2: Enharmonische Verwechslung von dis in Akkord 1 nach es. Das fis strebt wieder nach oben, das es nach unten: Auflösung nach g-Moll oder G-Dur.

Oder:
es bleibt liegen, fis geht nach oben: Auflösung nach Es-Dur oder c-Moll.



Beispiel 3: Umdeutung von dis und fis aus Akkord 1 in es und ges.
Beide Töne streben nach unten: Auflösung nach B-Dur oder b-Moll.



Oder:
ges bleibt liegen, es senkt sich nach des: Auflösung nach Ges-Dur (das nun sogleich wieder enharmonisch als Fis-Dur aufgefaßt werden kann).

Beispiel 4: Beispiel für den Übergang von einer Tonart (a-Moll) zu einer anderen (c-Moll) mit Hilfe des verminderten Septimenakkords bei enharmonischer Umdeutung nur eines Tones: gis als Leitton von unten in as als Leitton von oben.

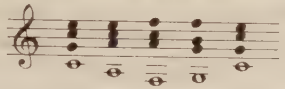
Enharmonische Verwechslung im verminderten Septimenakkord bewirkt zwar eine akustisch befriedigende Modulation, entbehrt jedoch der Überzeugungskraft, die dem tonalogischen Moduliereu innewohnt.

Tonalität

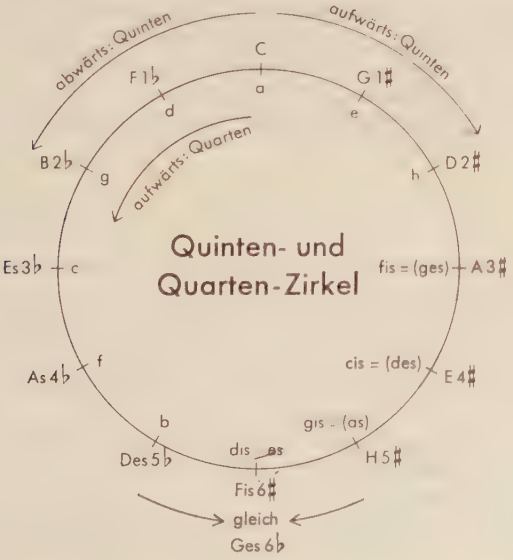
Die Bezeichnung Tonalität stammt von dem belgischen Musikwissenschaftler (und Komponisten) François Joseph *Fetis*. Man versteht darunter ein in sich geschlossenes System von Harmonien, die aufeinander bezogen werden, wobei eine Grundharmonie, die „Tonika", den alles bestimmenden Mittelpunkt bildet.

Es kann sich dabei um eine kleine Gruppe von Harmonien handeln, um einen Kompositionssatz (Sonatensatz, Fuge, Menuett usw.), aber auch um ein Großwerk mit mehreren Sätzen (Sinfonie, Oper), bei denen die einzelnen Sätze eine eigene Tonika haben und dazu noch weit durch die Harmonien schweifen dennoch bezieht sich offen oder verdeckt alles auf eine Grundtonika; mit dieser werden die Werke auch bezeichnet: c-Moll-Sinfonie, F-Dur-Sonate, das „Meistersinger"-C-Dur und dergleichen.

Mit dem Begriff der Tonalität (der selbstverständlich in den Werken praktisch schon verwirklicht war, bevor ihn die Musikwissenschaft aufstellte) gewann die bisherige Lehre von den bloßen Akkordverbindungen einen übergeordneten, das Verständnis erleichternden Oberbegriff. Schon Rameau hatte versucht, die Vielfalt der zu verbindenden Akkorde zu vereinfachen. Er führte den Begriff des „*Fundamentalbasses*" ein. Darunter verstand er die Folge von Grundtönen der verschiedenen gegebenen Akkorde, ganz gleich, ob sie mit den Baßtönen dieser Akkorde übereinstimmten oder nicht, ganz gleich auch,

ob sie überhaupt im Akkord enthalten waren. Im folgenden Beispiel sind die Fundamentalbässe mit ganzen Noten angegeben; sie erklingen nicht, sondern werden nur „gedacht" als ideelle Grundtöne der jeweiligen Akkorde:

„Fundamentalbaß" und wirklicher Baßton der Akkorde stimmen nicht immer überein.

Den Zentralton eines Musikwerkes hatte es schon zuvor gegeben, z. B. in den Kirchentonarten. Dort aber hatte er weniger eine harmonische Funktion, sondern bestimmte die melodischen Formeln. Mit dem Aufkommen des harmonischen Bewußtseins erkannte man bald die Stärke der Quintenverwandtschaften im harmonischen Ablauf (die Quinte als erster vom Grundton abweichender, selbständiger Oberton) und damit die Schlußkraft der harmonischen Kadenz in der Folge des Akkords über der Quinte und desjenigen über der Prim, verstärkt durch die Akkordfolge: Unterquinte-Oberquinte-Prim (die letzten drei Akkorde des vorstehenden Beispiels). Hinzu kommt, daß mit elf Quintschritten nach oben oder unten von der Prim c aus sämtliche zwölf Halbtöne der chromatischen Tonleiter erreicht werden. Man spricht dabei vom „Quintenzirkel":



Nach je einem Akkord-Quintschritt ändert sich die Tonartenvorzeichnung um ein Kreuz (nach oben) oder ein b (nach unten). Je großer demnach die Zahl der Vorzeichnungen, desto entfernter die Verwandtschaft zum Ausgangsakkord (C-Dur oder a-Moll). In der am weitesten entfernten Tonart – nach oben Fis-Dur, nach unten Ges-Dur – findet enharmonische Verwechslung statt, um das Notenbild nicht mit Vorzeichen zu überlasten. Aber gelegentlich kommen auch sieben Vorzeichnungen vor: Cis-Dur und Ces-Dur. Nähe und Weite der Quintverwandschaft zu kennen, ist wesentlich für das Modulieren (s. S. 90f.). Auf der Innenseite des Quintenzirkels sind die unter den gleichen Vorzeichnungen stehenden Molltonarten, die sogenannten Parallelen, angegeben. Liest man dagegen, wie der innere Pfeil andeutet, gegen den Uhrzeiger die Notennamen *nur in Aufwärtsrichtung*, so erhält man einen Quartenzirkel (in Klammern die enharmonischen Gleichsetzungszeichen).

Die Quintverwandtschaft hat in der Zeit der vorwiegend harmonisch bestimmten Musik bis ins 20. Jahrhundert eine entscheidende Rolle in der theoretischen und praktischen Harmonielehre gespielt. Die letzte, schärfste, unerbittlich logische (aber in letzter Konsequenz mechanistisch-logische) Durchbildung erfolgte durch Hugo Riemanns *Funktionstheorie*. Diese geht nicht mehr von der Lehre von den Akkordverbindungen aus, sondern von den Funktionen, die die Akkorde ausüben. Den Funktionen haben sich die Akkorddeutungen und Akkordverbindungen unterzuordnen.

Im Mittelpunkt dieses Bezugssystems steht die Zentralharmonie, in C-Dur also der C-Dur-Dreiklang. Um ihn kreisen die beiden Durakkorde der oberen Quinte, der Dominante, und der unteren Quinte, der Subdominante. Tonika (abgekürzt T), Dominante (D) und Subdominante (S) zusammen ergeben harmonisch-funktionell (also nicht mehr durch schrittweises Aufsteigen der Tonleiter) die Tonart:

T = c–e–g
D = g–h–d
S = f–a–c

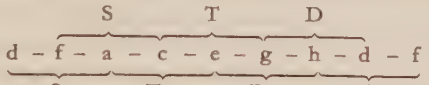
Mit dieser Auffassung von der harmonisch-funktionalen Bezogenheit der Töne wird die form- und gestaltbildende Kraft der leiterbezogenen melodischen Linie, die durch das Aufgeben der vielfältigen Kirchentöne ohnehin auf nur mehr zwei Hauptleitern (Dur und Moll) beschränkt war, weiterhin geschwächt: das harmonische „vertikale" Denken und Vorstellen drängt das melodische „lineare" zurück.

Die Schlußbildung der Folge S-D-T (Kadenz) wird verstärkt durch „charakteristische Dissonanzen": der S wird die Sexte, der D die leitereigene (also kleine) Septime hinzugefügt.

Für die drei Hauptdreiklänge in Dur können unter Umständen ihre *Mollparallelen* eintreten; das sind diejenigen Mollakkorde, deren Vorzeich-

nungen mit denen der Hauptakkorde übereinstimmen (vgl. den Quintenzirkel): mit ihnen haben sie die große Terz gemeinsam, sind aber sonst verbunden durch einen weiteren Ton mit einem der anderen Durdreiklänge. Die Bezeichnungen lauten: Tonikaparallele (Tp), Dominantparallele (Dp), Subdominantparallele (Sp). Damit sind die drei leitereigenen Durdreiklänge und die drei leitereigenen Molldreiklänge festgelegt; der übrigbleibende Dreiklang h–d–f gilt als Dominantseptakkord mit fehlendem Baßton, bezeichnet mit Ø⁷.

Verschränkung der Grundfunktionen und ihrer Parallelen (in C-Dur)



Durch Hinzufügen von Zeichen (Durchstreichen für Wegfall eines Tones, + für Dur, ° für Moll, 〈 für Erhöhen, 〉 für Erniedrigen) und Ziffern werden alterierte, hinzutretende oder ausfallende Töne angezeigt, wobei die Funktionsbezeichnung stets erhalten bleibt.

Wichtigste Funktionsbezeichnungen

Da es sich um Funktions-, nicht um Tonhöhenbezeichnungen handelt, gelten sie für sämtliche Tonarten. Nachstehende Tabelle fur C-Dur und a-Moll kann leicht „transponiert", d. h. in andere Tonarten übertragen werden.

		in C-Dur	in a-Moll
T	Tonika	c–e–g	a–c–e
Tp	Tonikaparallele	a–c–e	c–e–g
T	Tonikasextakkord		
3	(Terz im Baß)	e–g–c	c–e–a
D	Dominante	g–h–d	(°) e–g–h
			(+) e–gis–h
Dp	Dominantparallele	e–g–h	g–h–d
D^7	Dominantseptakkord	g–h–d–f	(°) e–g–h–d
			(+) e–gis–h–d
$Ø^7$	unvollständiger Dominantseptakkord	h–d f	gis–h–d
D^6_4	Dominantquartsextakkord als Vorhalt zu D	g–c–e	e–a–c
D_D	Wechseldominante (Dominante der D)	d–fis–a	h–dis–fis
S	Subdominante	f–a–c	d–f–a
+S	Dursubdominante (nur in Molltonart), „Molldur"	-	d–fis–a

		in C-Dur	in a-Moll
°S	Mollsubdominante (nur in Durtonart) „Durmoll"	f–as–c	—
Sp	Subdominantenparallele	d–f–a	f–a–c
S_5^6	Subdominantquintsextakkord, „Sixte ajoutée"	f–a–c–d	d–f–a–h
°S⁶	Neapolitanische Sexte	f–as–des	d–f–b

Streng genommen ist im funktionalen Sinne nur ein einziger Akkord konsonant in einer Tonart: in C-Dur also der C-Dur-Akkord. Als Einzelakkorde sind zwar auch F-Dur, G-Dur, d-Moll, e-Moll und a-Moll konsonant, im funktionalen Zusammenhang jedoch sind sie dissonant, weil sie gespannt wirken, nach Lösung verlangen, d. h. dem Ruhepunkt C-Dur zustreben, wie umgekehrt ein C-Dur-Akkord in anderen Grundharmonien dissonant wirken kann, z. B.:

C-Dur = T in C-Dur
C-Dur = D in F-Dur oder f-Moll
C-Dur = S in G-Dur
C-Dur = Tp in a-Moll
C-Dur = neapolitanische Sexte in h-Moll
C-Dur = D_D in B-Dur

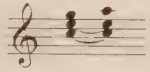
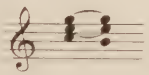
In der tonalen Musik bezieht sich alles, selbst die schweifendste Modulation (s. d.) in einem großen Satz auf die Tonika, deren Grundfunktion jederzeit empfunden werden muß. Aus diesem Bewußtbleiben des Tonalen erklärt sich auch die verschiedenartige Wirkung verschiedener *Schlüsse*, z. B.:

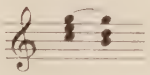
D–T	einfacher authentischer Schluß	
D^7–T	einfacher authentischer Schluß	mit charakteristischer Dissonanz
S–D–T oder S–D–T	verstärkter authentischer Schluß	(Kadenz)
S_5^6–D^7–T oder S_5^6 D^7–T	verstärkter authentischer Schluß	(Kadenz) mit charakteristischen Dissonanzen
T–D	Halbschluß	
S–T	Plagalschluß	
D–Tp	Trugschluß	

Das *Hinzutreten dissonanter Töne* ändert am Grundzusammenhang der Tonika mit ihren Ober- und Unterdominanten funktionsmäßig nichts, handele es sich um charakteristische Durchgangs- oder um Alterierungsdissonanzen (c–e–gis oder c–e–ges statt c–e–g). Die Funktion eines Akkordes ist auch *unabhängig von*

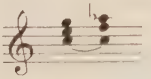
der Lage, in der er erscheint: z. B. D^7 = g–h–d–f oder h–d–f–g oder d–f–g–h oder f–g–h–d, wenn auch durch die Lage der Leit-(Halb-)Tonschritte andere Wirkungen zustande kommen. In bestimmten Grenzen wirken auch zwei gleichzeitig erscheinende Harmonien noch als tonal; etwa das Zusammenklingen von H- und C-Dur am Schluß von Strauss' „Zarathustra" oder von B- und Es-Dur in Beethovens „Lebewohl-Sonate". Erst wenn auf längere Strecken zwei oder viele Tonarten gleichzeitig erklingen, wie in manchen Werken der Spätromantik und der Moderne, ist das Tonale aufgehoben, obwohl man noch von Bitonalität und Polytonalität spricht.

Auch die bereits in der frühen Romantik beliebte Verwendung von *Terzverwandtschaften* trägt den Keim in sich, die auf Quintverwandtschaft beruhende Tonalität zu sprengen. *Nächstverwandte* Tonarten zu C-Dur sind solche, die mit C-Dur zwei oder einen Ton gemeinsam haben – im letzten Falle besonders, wenn die Töne des verwandten Akkords durch einen oder zwei Leit-(Halb-) Tonschritte erreicht werden:

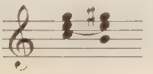
C-Dur – a-Moll = T–Tp

C-Dur – e-Moll = T–Dp

C-Dur – c-Moll T–°T

C-Dur – G-Dur = T–D

C-Dur – F-Dur = T–S

C-Dur – f-Moll = T–°S



C-Dur – As-Dur = T–°Sp

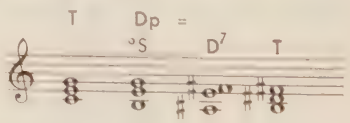
C-Dur – E-Dur = T–Dp⟨³

Von Terzverwandtschaft spricht man im allgemeinen nur bei den letzten beiden Beispielen. E-Dur ist denkbar als Zwischendominante, die unmittelbar zur Tp (a-Moll) führen kann; As-Dur läßt sich u. a. auffassen als neapolitanischer Sextakkord, der über den Septimenakkord über D_D (Zwischendominante von g) nach G-Dur oder g-Moll leitet. Wenn jedoch diese Zwischenstufen nicht weiterführen, sondern ihren weiterführenden Charakter abstreifen, verharren, sich verfestigen, verselbständigen, dann fallen sie aus dem auf Quintverwandtschaft beruhenden tonalen System heraus.

Modulation

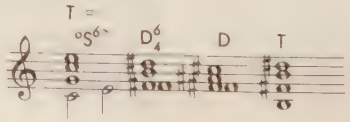
Unter Modulieren versteht man das Hinüberwechseln von einer Tonartenharmonie in eine andere. Das kann geschehen:

1. unmittelbar, d. h. durch Folge eines neuen Tonikaakkords auf den Tonikaschluß der ersten Tonart. So etwa die Folge c–e–g als Schlußtonika, f–a–c als neue Tonika;
2. durch Veränderung der Terz der Anfangstonart. Etwa c–es–g nach vorangehendem c–e–g oder a–cis–e nach a–c–e. Diese Terzveranderung kann beim Modulieren nicht mehr als chromatische Veranderung aufgefaßt werden, sondern der erhohte oder erniedrigte Ton gilt unmittelbar als diatonischer Ton der neuen Tonart;
3. durch Umdeuten der Schlußtonika zu einer anderen Funktion in der neuen Tonart. Solches Umdeuten wird sinnfälliger, wenn eine „charakteristische Dissonanz" herangezogen wird. Tonika c–e–g Hinzufugung von a als charakteristische Dissonanz einer Subdominante neue Tonika g–h–d (auch h–dis–fis);
4. durch eine regelrechte Kadenz: im funktionalen Sinne die uberzeugendste Modulation, nämlich das endgultige Herbeifuhren der neuen Tonart durch die Folge S/D/T (wobei statt der S auch die °S oder Sp eintreten konnen). Auch hier werden Akkorde der alten Tonart umgedeutet in Funktionen der zu erreichenden neuen Tonart. Beispiele (teilweise in den Stimmen verkürzt, Akkorde auch in Umkehrung, da es hier auf Modulatorisches, nicht auf Stimmführung ankommt):

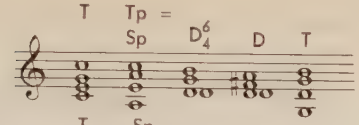
C-Dur → H-Dur



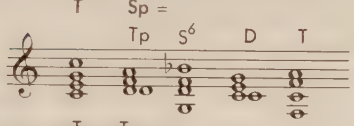
oder



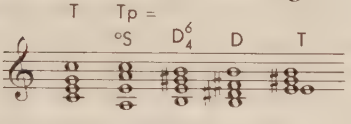
C-Dur → G-Dur



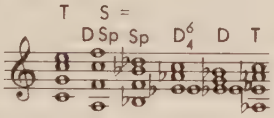
C-Dur → F-Dur



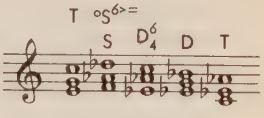
C-Dur → E-Dur



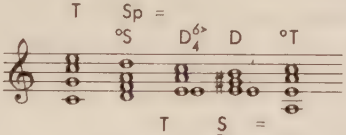
C-Dur → As-Dur



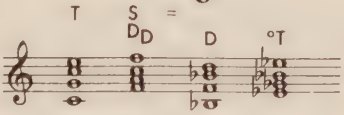
oder



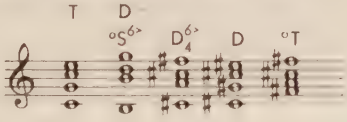
C-Dur → a-Moll

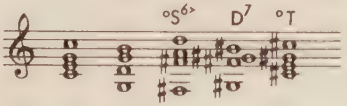


C-Dur → es-Moll



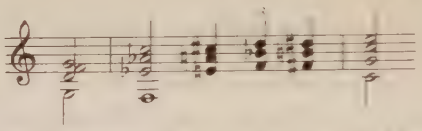
C-Dur → fis-Moll



C-Dur → cis-Moll

Abwendung von Kadenz und Funktion

Die Hauptkadenz Subdominante – Dominante – Tonika hat sich durch ständigen Gebrauch so stark abgenutzt, daß viele Komponisten sie zu meiden be-

ginnen. Ihr Ersatz durch andere Formeln, etwa die Gleitfigur



ist im Grunde kein harmonisch-logischer, sondern ein klanglich-farbender, nur umständlich deutbarer Schluß. Das funktionale Empfinden ist zudem (außer der erwähnten „Terzverwandtschaft") durch ständiges, immer weiter ausholendes und damit das tonale Bewußtsein trübendes Modulieren, durch enharmonische Verwechslungen, alterierte Akkorde, durch chromatisches Aufspalten, durch Verwenden der schillernden (aufwärts und abwärts verschieden notierten und verschieden deutbaren) Ganztonleiter auf vielen Gebieten so geschwächt, daß es durch Bi- und Polytonalität, durch Erweiterung und schließlich durch Aufheben des Tonalitätsbegriffs überhaupt (Atonalität) in der neueren Musik mehr und mehr zurücktritt. Führt man, um auf ein früheres Beispiel zurückzugreifen, in C-Dur den Akkord e–gis–h, der als Dominante zur Tonikaparallele a-Moll eine Dissonanzfunktion hat, nicht weiter, sondern verselbständigt ihn, läßt man also eine funktionale Dissonanz unvermittelt als harmonische Konsonanz gelten, verflicht man gar solche Umdeutungen sequenzartig auf engstem Raum, so ist von da aus nur ein gradueller Unterschied zu dem Verfahren, jeden Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz aufzuheben.

Wohin der Weg der Harmonik nach einer erstaunlichen Entwicklung von mehr als drei Jahrhunderten führen wird, ist noch nicht abzusehen. Die „Neue Musik" verläßt zwar zum Teil die Tonalität als bestimmendes harmonisches Prinzip, nicht aber die Harmonik überhaupt, indem sie große harmonische Klangflächen an die Stelle des verwickelten Ineinanders setzt. Ein anderer Teil dagegen meidet alles, was an Harmonik im überlieferten Sinne erinnern könnte, indem Töne aus jedem linearen und harmonischen Zusammenhang herausgenommen und verselbständigt werden, indem harmonisch nicht mehr deutbare Intervalle aufeinanderfolgen, indem man durch Klangfarbenmelos (jeder Ton wird von einem anderen Instrument gespielt) auch jedem harmonischen Zusammenhang aus dem Wege geht — von der elektronischen Musik noch ganz zu schweigen. Daneben melden sich Kräfte, die einer neuen Tonalität zustreben, in der die vielfach vernachlässigten gestaltbildenden Mächte der Melodik und der Rhythmik eine mindestens ebenso entscheidende Rolle spielen sollen wie neuartige Harmonik und ein bedachtsam abgestimmter Klang.

Was unter dem Schlagwort „Neue Musik" zusammengefaßt wird, ist ein vielschichtiges, vielgesichtiges, vielspältiges Gebilde mit zahlreichen einander

schroff gegenüberstehenden, sich sogar bekämpfenden Einzelrichtungen. Einig sind diese Richtungen nur in einem Negativum: im Vermeiden ausgetretener Pfade. Ihr Verhältnis zur harmonischen Tonalität läßt sich nicht auf einen Nenner bringen. Mit aller Behutsamkeit läßt sich vielleicht Hindemith – den einen das Schreckenskind der Neuen Musik, den anderen der überalterte Verräter der Neuen Musik – als die ungefähre Mitte der Ansichten zur Tonalität bezeichnen, wenn er in seiner „Unterweisung im Tonsatz" sagt:

„Den Tonverwandtschaften können wir nicht entgehen. Wo immer zwei Töne zusammen oder nacheinander erklingen, haben sie einen bestimmten Intervallwert; wo immer Akkorde oder Intervalle verbunden werden, gehen sie ein Verhältnis mehr oder weniger enger Verwandtschaft ein. Und wo Tonverwandtschaften gegeneinander ausgespielt werden, treten tonale Beziehungen auf. Es ist darum gänzlich unmöglich, Tongruppen ohne tonale Bezogenheit zu erfinden ... Lassen wir die Meinung vieler unberücksichtigt, wonach alles, was sich nicht gleich willig in Gehör und Verstand einbettet, atonal ist (eine billige Entschuldigung für Bequemlichkeit und musikalische Unbildung), so können wir feststellen, daß es nur zwei Arten von Musik gibt: Eine gute, in der auf verständige Weise mit den Tonverwandtschaften gearbeitet wird, und eine schlechte, die nichts von ihnen weiß und sie deshalb wahllos durcheinander wirft. Der Abstufungen zwischen beiden sind viele, und es ist nicht gesagt, daß jede Musik mit herrlich herausgearbeiteten Tonverwandtschaften immer gut sein müsse. In einer guten Musik sind sie aber berücksichtigt, und eine Musik, die sie nicht beachtet, kann nicht befriedigen ... Für die Herstellung der Tonalität ist es gleichgültig und nur vom Zeitstil oder der Arbeitsweise eines Komponisten abhängig, mit welchem Klangmaterial gearbeitet wird. Weder muß ein Stück, das vorwiegend aus sehr scharfen, sich reibenden Klängen besteht, atonal sein, noch ist die Beschränkung auf die reinsten Dreiklänge eine Gewähr für saubere tonale Verhältnisse". (Hindemith glaubt, daß es weder Atonalität noch Polytonalität als fruchtbare Arbeitsweise gebe.)

Neben den Bemühungen um neue Möglichkeiten – sei es stürmisch, sei es bedächtig – steht nach einem halben Jahrhundert „Neuer Musik" die große Mehrzahl derjenigen, die sich vom Überkommenen nicht lösen. Das gilt für die große Kunst wie für die leichte Musik. Und es gilt für die Ausübenden und Hörer, also eine zahlenmäßig starke Gemeinschaft, deren Bedeutung für eine Musikkultur auf die Dauer nicht unterschätzt werden kann. Wie wenig die Stilwende der Musik im 20. Jahrhundert mit denen früherer Zeiten verglichen werden kann, zeigt die Tatsache, daß früher die Hörer aufgeschlossener für das Neue waren als die Kritiker; heute ist es umgekehrt.

MOTIVIK

Allgemeines

Motivik ist eine Lehre und Kompositionsweise, die sich mit der kleinsten gestaltbildenden Erscheinung des musikalischen Melos, mit dem Motiv, der „einzelnen Gebärde des musikalischen Affekts" (Nietzsche), beschäftigt. Musik ist ohne Motive (Antriebs- oder Bewegungskräfte) nicht denkbar, und das Motiv ist daher zu allen Zeiten der Musikgeschichte wirksam geworden. Von Motivik im eigentlichen Sinne spricht man jedoch erst seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts, als der neue, vorwiegend motivisch-thematisch und melodisch-harmonisch bestimmte Instrumentalstil aufkam.

Das Melos war vom frühen Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert im wesentlichen statischer Natur. Die einmal gefundene Melodie wurde als gegeben hingenommen, auf verschiedenen Stufen wiederholt, mit anderen kombiniert, auch mit sich selbst verbunden und gebunden (Kontrapunkt), von anderen Tonreihen umspielt, verschränkt, gesteigert; im großen und ganzen jedoch nicht weiter aufgespaltet; dem einheitlichen, in seiner Gesamtheit unantastbaren Glaubens- und Daseinskanon entsprach die Unversehrbarkeit, das organische Gewachsensein, das In-sich-Ruhen, das Gesamtgebilde der Melodie. Darauf beruht die großartige Geschlossenheit der europäischen Musik bis ins 18. Jahrhundert – gleich, ob das Melos sich an den leiterbestimmten Kirchentonarten oder an dem allmählich sich heranbildenden harmonischen Bewußtsein (auf Kosten des melodisch reicheren linearen) ausrichtete.

Mit dem Erstarken des Individualismus wandelte sich auch die Vorstellung vom Wesen des Melodischen. Zwei Angelpunkte sind dabei hervorzuheben. Erstens: Die *italienische Hochrenaissance* um 1600 „individualisiert" die Melodie, befreit sie aus der als Fessel empfundenen Polyphonie, macht sie zum alleinbestimmenden Einzelwesen, demgegenüber die anderen Stimmen im wesentlichen als reine Begleitfiguren in den Hintergrund treten. Sie ist vornehmlich gesanglich bestimmt; daher auch das Entstehen von Oper und Oratorium, die in sich ruhende Solo-arie mit ihrem Herrschaftsanspruch und bald ihren Koloratureinzelgängen. Zweitens: Der *Aufklärung* um 1750 mit ihren analysierenden, kritischen Tendenzen läuft parallel das Analysieren und Durchleuchten der melodisch-thematischen Einzelheiten. Solches Verfahren ist besonders erfolgreich auf instrumentalem Gebiet durchzuführen; daher das Aufkommen eines neuen Instrumental-(besonders Orchester- und Klavier-)Stils und neuer Formen der Instrumentalmusik (Sinfonie, Sonate).

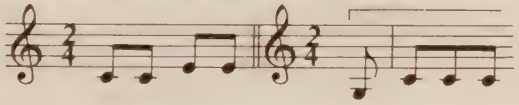
Der Umformungsprozeß ging nicht schlagartig, sondern in längeren Zeiträumen vor sich. Polyphonie und Monodie, wie der neue Stil benannt wird, verschränkten sich, motivische Arbeit findet sich weit vor der Mitte des

18. Jahrhunderts, z. B. bei dem Franzosen Couperin, bei dem Italiener D. Scarlatti, bei dem Meister der Polyphonie J. S. Bach; kontrapunktisch-polyphone Arbeit treffen wir bei Meistern der monophonen motivisch-thematischen Arbeit wie Haydn, Mozart, Beethoven und den späteren. Doch zur herrschenden, wenn auch nicht ausschließlichen Richtung wurde die Motivik um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

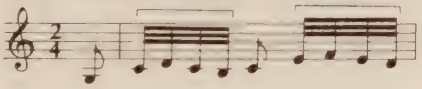
Einteilung der Motive

Eine äußere Einteilung der Motive in ihre Hauptgruppen zeigt etwa folgendes Bild:

Taktmotive: sie füllen einen zwei- oder dreiteiligen Takt umfangmäßig voll aus, gleichgültig ob es sich um Auftakts- oder Volltaktsmotive handelt; nur sollen die Schwerpunkte des Takts und des Motivs zusammenfallen.

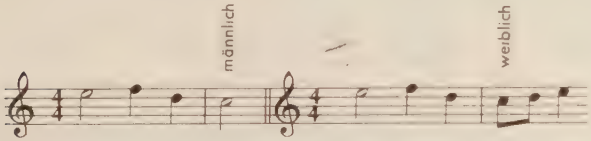


Figurationsmotive: sie erfüllen nur eine ganze Zählzeit oder nur den Teil einer Zählzeit; auch Verzierungsmotive genannt.



Motivphrase: Kleinstmotive wachsen zu einer etwas größeren Einheit zusammen, ohne ihre Eigenkraft aufzugeben oder bereits zu einem Thema zu werden.

Bei den *Motivendungen* unterscheidet man *männliche* (nur ein Ton) und *weibliche* (zwei oder mehr Töne). Durch verschiedene Endungen bekommen sonst gleiche Motive einen anderen Charakter.



Motivaufschließung

Ein Motiv kann auf verschiedene Weise aufgeschlossen werden. Seine Grundhaltung bleibt dabei zwar erhalten, doch erscheint es in immer anderer Beleuchtung. Das ursprüngliche Motiv

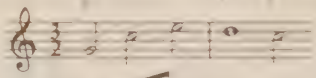
läßt sich z. B. aufschließen

rhythmisch:

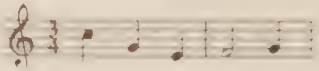
metrisch:

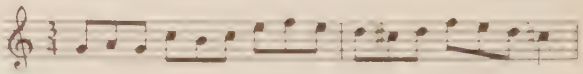
harmonisch:

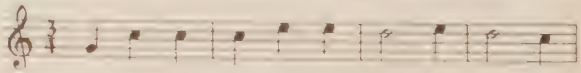
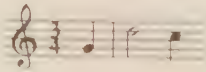
verlängernd:



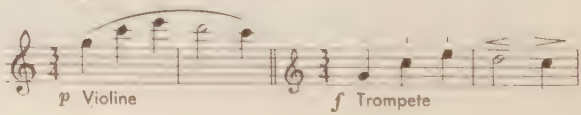
verkürzend:

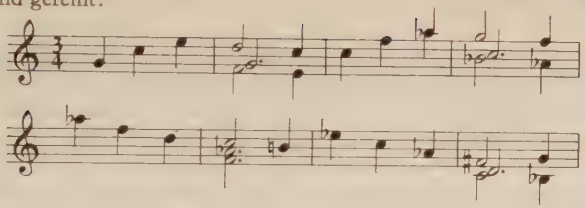
umkehrend:

figurativ:



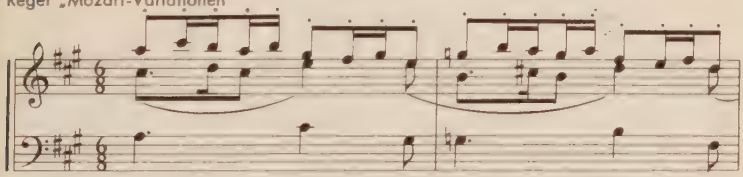
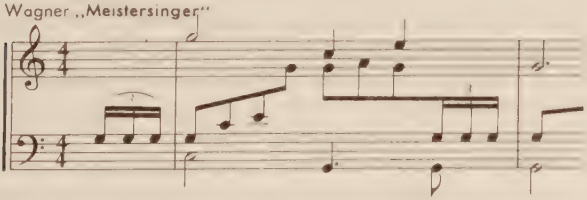
ausdehnend:

raffend:

melodisch:

klanglich:



variierend gereiht:

Durch solche und andere Verfahrensweisen erscheint die ursprünglich einfache Gestalt des Motivs als vielspältige Persönlichkeit mit sich ergänzenden und sich scheinbar widersprechenden Eigenschaften, als sich entwikkelnde, dramatische Triebkraft. Ihre jeweils herausgearbeiteten Einzelzüge lassen sich miteinander und gegeneinander kombinieren, so daß aus dem anfangs zuständlich erscheinenden Bild bewegtes Leben wird.

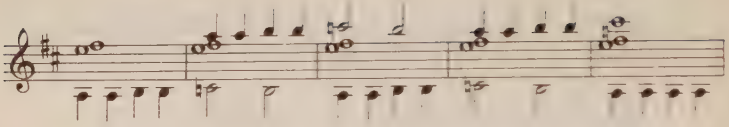
Belebter noch wird das motivische Spiel, wenn die *verschiedenen* Motive, aus denen ein Thema zusammengesetzt ist (vgl. dazu auch Sonate), miteinander verbunden oder gegeneinander ausgespielt werden:

Reger „Mozart-Variationen"

Wagner „Meistersinger"

Auf der anderen Seite vermag der Komponist aus einem Splittermotiv, ja aus einem scheinbar belanglosen Motivanhang einen großen Teil einer Durchführung zu bestreiten:

Haydn, D-Dur-Sonate, Beginn des Allegrothemas

Allegro

aus der Durchführung:



Gleichzeitig und im Zusammenhang mit der sich aufspaltenden Motivik entstand die Form der neueren Sonate (s. d.) mit nunmehr zwei kontrastierenden Themen in einem Satz (gegenüber der einthematigen älteren Sonate) und mit kontrastierenden oder mindestens verschiedenen Tonarten der Sätze (gegenüber der festgehaltenen Einheitstonart in der Suite). Jetzt konnte man also

1. das Einzelmotiv aufschließen,
2. die verschiedenen Untermotive des Themas kombinieren,
3. erstes und zweites Thema gegeneinandersetzen und deren Motive aufeinander beziehen,
4. Thementeile oder Motive der verschiedenen Sätze miteinander verbinden (meist allerdings erst im Laufe der Entwicklung).

Motivstile

Mit der allgemeinen Stilwende der Musik um die Mitte des 18. Jahrhunderts hat sich auch der Stil der Motive selbst gewandelt. Wie sich zuvor der Instrumentalstil vom Vokalstil gelöst hatte, so werden nun nach und nach die Motive und Themen „individualisiert", sind nicht mehr ohne weiteres von Klangerzeuger zu Klangerzeuger austauschbar, werden aus dem Wesen und den technischen Spielbedingungen der einzelnen Klangträger geboren, wachsen schließlich zu tönenden Abbildern von äußeren Geschehnissen, inneren Vorgängen (Er-innerungen), geistiger Zielsetzung, seelischen Bewegungen.

Dieser Individuationsprozeß hat die Ausdruckspalette um zahlreiche Motivfarben bereichert, zumal dann, wenn sich die Farben trotz aller Gegensatzlichkeit mischen oder dramatisch nebeneinandersetzen ließen; er hat jedoch auch die Gefahr heraufbeschworen (manche Komponisten sind ihr erlegen), daß die musikalischen Eigengesetze zugunsten außermusikalischer Wirkungskräfte verletzt wurden.

Folgende Zusammenstellung gibt ein Bild von Komponisten seit J. S. Bachs letzten Lebensjahren, die für die Veranderung der Motivstile wichtig sind:

Violine: Tartini, Rolla, Viotti, Beriot, Paganini, Spohr;

Klavier: Ph. E. Bach, J. Chr. Bach, Mozart (die beiden letzteren besonders auch durch Übertragen des „Singens" des 2. Themas auf das erste), Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Grieg, Debussy, Ravel, Bartók, Hindemith;

Kammermusik: Schobert (mit Klavier), Haydn, Mozart, Beethoven, Schu-

bert, Brahms, C. Franck, Dvořák, Bartók, Schönberg, Hauer, Hindemith, Webern, Milhaud;

Orchester: Stamitz, Haydn, Beethoven, Berlioz, Liszt („sprechende Gebärden"), Bruckner (motivisch-thematische und kontrapunktische Gebilde), Rimski-Korsakow, Debussy (Farbenmotive), R. Strauss (Porträt-Thematik), Schönberg (nicht nur Zwölfton), Bartók, Stravinsky, Honegger, Hindemith, Messiaen, Webern (Klangfarbenmelodie);

Oper: Gluck, Mozart, Verdi, Wagner („Leitmotive"), Meyerbeer, Bizet, Puccini, Mussorgski, Richard Strauss, Mascagni, Leoncavallo, Pfitzner, Hindemith, Orff, Liebermann.

KONTRAPUNKTIK (POLYPHONIE)

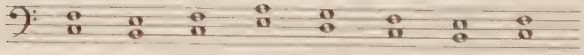
Entwicklung

Unter Kontrapunktik versteht man in der Musik das Verfahren, mehrere selbständige und doch aufeinander bezogene Stimmlinien zu übergeordneter künstlerischer Einheit zu binden. Der Name selbst stammt freilich von einem Kompositionsverfahren, das nur mit Einschränkung die Bedingung „selbständig" oder doch „fast selbständig" erfüllt hat, nämlich von der Technik, gegen jede Note einer gegebenen Stimme eine Note einer anderen Stimme zu setzen: punctus contra punctum. Das ließ der rhythmischen und melodischen „Selbständigkeit" der einzelnen Stimme wenig Raum. (Noch frühere Verfahren, mehrstimmig zu singen oder zu spielen, nämlich im Einklang, in Oktaven oder durch Gleichlauf einer Sing- und einer Instrumentalstimme – mit gelegentlichen Ausweichungen – rechnet man zweckmäßig nicht zu Kontrapunkt oder Polyphonie, sondern bezeichnet sie als Heterophonie, „Andersstimmigkeit".)

Im 9. und 10. Jahrhundert Beginn des *Parallelorganums:* Zu einer Haupt-(Prinzipal-)Stimme treten Parallel-(Organal-)Stimmen hinzu, und zwar in folgender Reihenfolge:

1. parallele Organalstimme in der Unterquart,
2. Verdoppelung der ersten Organalstimme in der oberen Oktave,
3. Verdoppelung der Prinzipalstimme in der unteren Oktave.

Schematisch ergibt sich folgendes Bild:



Im 11. Jahrhundert treten zum Quartenintervall auch andere „erlaubte" Intervalle: große und kleine Terzen sowie die große Sekunde. Bevorzugt werden Schlüsse im Einklang, die über Terz- und Sekundintervalle erreicht werden.

Im 12. Jahrhundert macht man von Gegenbewegung Gebrauch, zuweilen auch von mehreren Noten gegen eine. Die Sexte wird als Intervall zugelassen. Neu tritt hinzu der *Discantus;* er ist vorwiegend zweistimmig, Note gegen Note, in Gegenbewegung mit den erlaubten Intervallen Oktave, Quinte, Quarte, Einklang, während im Organum die Intervalle beliebig gewählt werden können.

Im 13. Jahrhundert wurde ein *System der konsonanten und dissonanten Intervalle* aufgestellt:

perfekte Konsonanzen: Einklang und Oktave,

imperfekte Konsonanzen: große und kleine Terz,
mittlere Konsonanzen: Quinte und Quarte,
perfekte Dissonanzen: große Septime, Tritonus, kleine Sekunde (Halbton),
imperfekte Dissonanzen: kleine Septime, große Sexte,
mittlere Dissonanzen: kleine Sexte, große Sekunde.
Dieses System wurde im allgemeinen anerkannt, zeigte aber auch viele Abweichungen.

Im 14. Jahrhundert wird die Quart nicht mehr als Konsonanz anerkannt, große und kleine Sexten werden den kleinen und großen Terzen gleichgestellt.

Das 15. Jahrhundert unterscheidet zwischen strengem (Note gegen Note) und freiem mehrstimmigem Satz, wobei im ersten Falle Dissonanzen verboten, im zweiten aber erlaubt sind.

Im 16. Jahrhundert erwacht das modale Bewußtsein, dessen Reinheit mindestens in einer Stimme erhalten sein soll; auch hält man das alte Verfahren, erst eine, dann eine zweite, dritte usw. Stimme zu erfinden, für überholt, man wünscht gleichzeitiges Erfinden. Haupttheoretiker ist Gioseffo *Zarlino* (1517 bis 1590). Auf dem Grunde seiner Dur-Moll-Lehre faßt er alles zusammen, was für einen guten kontrapunktischen Satz erforderlich sei: gut gebaute Melodien, reichhaltiger Rhythmus, Abwechslung in den Intervallen, Richtungswechsel, Konsonanz und Dissonanz, Stimmenabstand und Stimmenverflechtung, klare diatonische Harmonieverhältnisse.

Anfang des 17. Jahrhunderts erschien eine berühmt gewordene Kontrapunktlehre von Girolamo *Diruta* (1561–?), einem Schüler Zarlinos. Sie enthält Stimmführungsregeln und teilt den Kontrapunkt in verschiedene „Arten" ein. 1725 stellte Johann Joseph *Fux* (1660–1741) in seinem noch heute nicht vergessenen „Gradus ad Parnassum" diese „Arten" neu zusammen; sie gelten noch immer als Grundregeln, obwohl der „Gradus" zu einer Zeit erschien, in der die Lehren der Theoretiker schon längst von namhaften Komponisten (Monteverdi) abgelehnt wurden. Zudem ging das Zeitalter der Polyphonie seinem Ende zu. Zwar haben sich Vorklassik und Klassik, Romantik und Spätromantik teilweise der alten kontrapunktischen Schreibweise zugewandt und dabei wahre Meisterwerke geschaffen (Schlußsatz von Mozarts „Jupiter-Sinfonie", späte Haydn- und Beethoven-Quartette, Schumann, Brahms, Liszt, Bruckner); aber erst seit Reger sind Kontrapunkt und Polyphonie im früheren Sinne wieder zu Ehren gekommen und werden von der Moderne – wenn auch in anderer Haltung – besonders gepflegt.

Arten und Gattungen

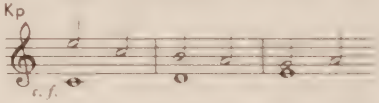
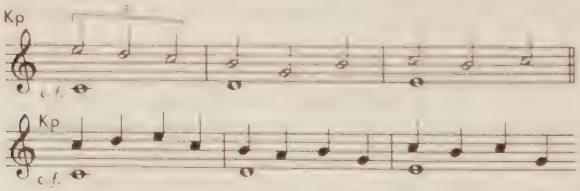
Grundlage des Kontrapunktierens ist seit je das Erfinden von (tieferen oder höheren) Gegenstimmen zu einer gegebenen Weise, dem Cantus firmus (abge-

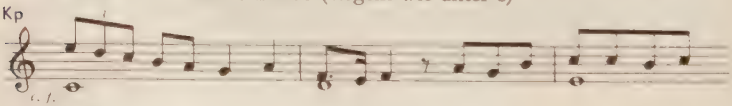
kürzt: c. f.). Die Nebenstimmen oder Gegenstimmen sollen in sich melodisch gut gebaut sein – darin besteht ihre „Selbständigkeit" – und zugleich einen Bezug auf den Cantus firmus wie auf die übrigen Kontrapunkte (abgekürzt: Kp) erkennen lassen – darin besteht ihr Gebundensein an eine höhere Einheit. Erreicht werden diese Ziele durch Mittel der Stimmführung und des Rhythmus.

Man unterscheidet folgende Arten oder Gattungen:

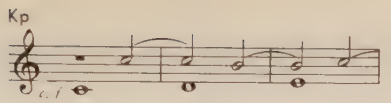
1. *Einfacher Kontrapunkt:*

a) gleiche Notenwerte in Cantus firmus und Kontrapunkt (vielfach nur Konsonanzen)

b) zwei Notenwerte des Kontrapunkts gegen einen gleichen Gesamtwert des Cantus firmus (Dissonanzen oft als Durchgangs- oder Wechseltöne auf der schwachen Taktzeit)

c) mehrere gleiche Notenwerte des Kontrapunkts gegen einen gleichen Gesamtwert des Cantus firmus (Dissonanzen oft auf den schwachen Zeiten als Durchgangs- oder als Wechselnoten)

d) verschiedenartige Notenwerte des Kontrapunkts gegen einen gleichen Gesamtwert des Cantus firmus (Regeln wie unter c)

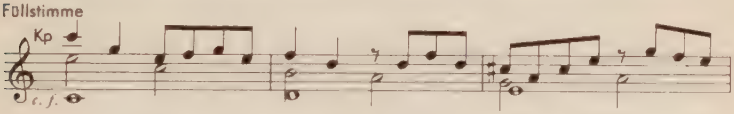


e) Synkopen im Kontrapunkt (Dissonanzen auf schwerer Zählzeit möglichst vorbereiten durch Konsonanz auf leichter, Auflösung durch Sekundschritt)



Selbstverständlich können umgekehrt die Notenwerte des Kontrapunkts größer sein als die des Cantus firmus.

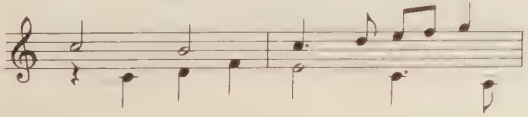
Die Grundregeln des zweistimmigen Kontrapunkts gelten auch für den drei- und mehrstimmigen. Wenn die Stimmen wirklich „selbständig" geführt werden sollen, vor allem wenn man einförmig wirkende Parallelen oder Parallelketten vermeiden will, gilt es, durch Umspielen, Ausweichen, Gegenbewegung, Wandern des Cantus firmus oder der Kontrapunkte von einer Stimme zur andern ein lebhaft bewegtes, sich vorübergehend wandelndes und doch geschlossen wirkendes Klang- und Stimmengewebe zustande zu bringen.

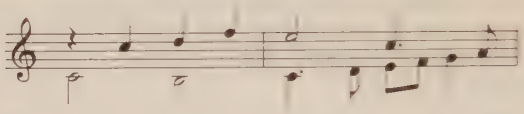
Zu jeder Kombination von Cantus firmus und Kontrapunkt lassen sich *Füllstimmen* schreiben. Folgendes Beispiel gibt zu Beispiel b) eine Füllstimme:

Es ist nicht immer leicht, Füllstimmen von zusätzlichen Kontrapunkten zu unterscheiden.

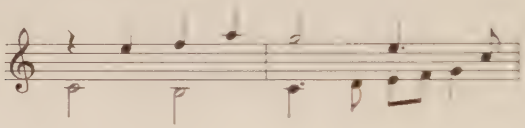
2. *Doppelter Kontrapunkt:*

Von doppeltem Kontrapunkt spricht man, wenn sich eine Stimme zu einem Cantus firmus so verhält, daß man beide gegeneinander austauschen kann. Der wichtigste doppelte Kontrapunkt ist der in der Oktave, d. h. die Stimme bzw. die Stimmen werden oktavweise nach unten oder oben versetzt. Möglichkeiten: a) Cantus firmus bleibt liegen, der Kontrapunkt wird um eine Oktave tiefer versetzt; b) Kontrapunkt bleibt liegen, Cantus firmus wird um eine Oktave erhöht; c) Cantus firmus wird um eine Oktave erhöht, Kontrapunkt um eine Oktave erniedrigt; d) Cantus firmus wird um eine Oktave erniedrigt, Kontrapunkt um eine Oktave erhöht.

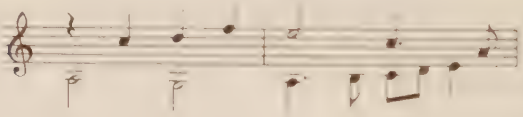
Wenn der gegebene Cantus firmus in seiner Originalgestalt oder in leichter Abwandlung dazu geeignet ist, lassen sich doppelte Kontrapunkte in der Oktave, Dezime, Undezime und Duodezime herstellen. Beispiele (wenn nicht anders bemerkt, nach H. Riemann):

Original:

in der Oktave:

Cantus firmus eine Oktave tiefer, Kontrapunkt eine Oktave höher

in der Dezime:

Kontrapunkt eine Dezime höher
Cantus firmus eine Oktave tiefer

oder

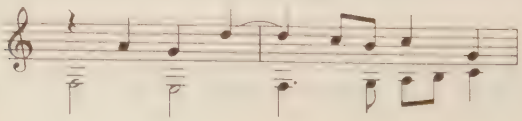
Cantus firmus eine Dezime tiefer
Kontrapunkt eine Oktave höher



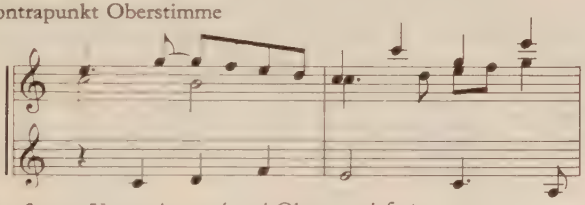
in der Undezime:

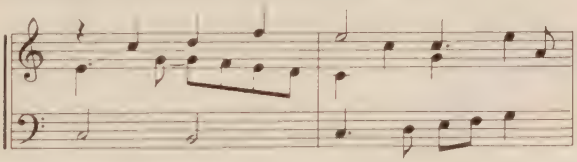
Cantus firmus eine Undezime tiefer
Kontrapunkt angepaßt

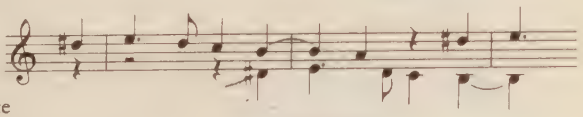
in der Duodezime:

Cantus firmus eine Duodezime tiefer
Kontrapunkt angepaßt

3. *Mehrfacher Kontrapunkt:*
Sind mehr als zwei Stimmen kontrapunktisch so geführt, daß sie sich umkehren lassen, so spricht man von mehrfachem Kontrapunkt. Beispiel eines dreifachen Kontrapunkts:

Cantus firmus Mittelstimme
1. Kontrapunkt Unterstimme
2. Kontrapunkt Oberstimme



Cantus firmus Unterstimme (zwei Oktaven tiefer)
1. Kontrapunkt Oberstimme (eine Oktave höher)
2. Kontrapunkt Mittelstimme (eine Oktave tiefer)

4. *Imitierender, strenger Kontrapunkt (Kanon):*
Das Wort „imitieren" sagt bereits, daß der Kontrapunkt beim Kanon nicht so selbständig ist wie die bisher genannten Kontrapunkte. Ein Kanon besteht aus zwei oder mehr Stimmen, von denen die zweite, dritte usw. Stimme die erste nachahmt. Die erste Stimme (Proposta) wird von der zweiten usw. (Risposta) dadurch beantwortet, daß ihr Gang imitiert wird, und zwar durch
a) notengetreue oder doch annähernd notengetreue Wiederholung auf der gleichen oder einer anderen Stufe; je nach der gewählten Stufe spricht man von Kanon in der oberen Oktave (Einklang), Sekunde (bzw. None), Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime usw.; Beispiele (Stimmen versetzbar):

in der Oktave
(Einklang)

in der Quinte
(Unterquarte)

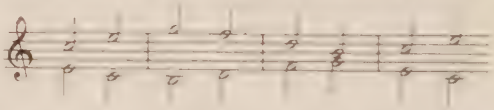
in der Septime
(Untersekunde)

b) Gegenbewegung; die zweite usw. Stimme imitiert die erste dadurch, daß sie deren Schritte in umgekehrter Richtung wiederholt, sie spiegelt *(Spiegelkanon)*

gleichzeitiger
Einsatz

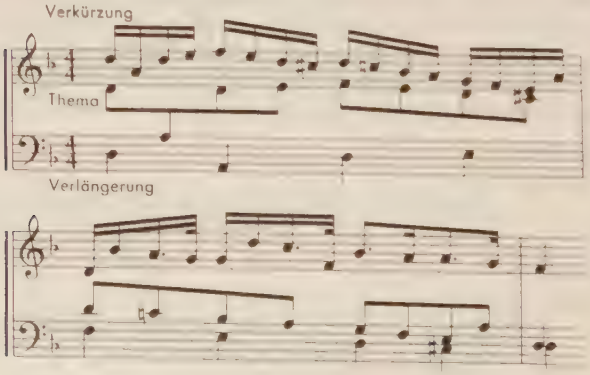
Einsatz
nacheinander

c) Rücklauf; die zweite Stimme entspricht der rückwärts gelesenen ersten *(Krebskanon)*



d) Verkürzung; die zweite Stimme bringt das gleiche Thema, jedoch in halbierten Notenwerten

e) Verlängerung; wie d), jedoch in doppelt so langen Notenwerten (kombiniertes Beispiel nach August Alexander Klengel)



Wenn die Stimmen nacheinander einsetzen, ergeben sich am Schluß Überhänge über das Ende der Hauptstimme; zu diesem Zweck müssen die Schlüsse verändert oder gekürzt werden. Geschieht das nicht, so setzt die Hauptstimme wieder ein – und der Kanon geht unendlich weiter, gewissermaßen im Kreise. Solche *Kreis-* oder *Zirkelkanons* stellte man früher gern in folgender Weise dar (die zweite Stimme setzt einen halben Takt später ein [Pfeil]).

Ursprünglich wurden die Folgestimmen nicht notiert; es wurde nur angegeben, ob einfache oder Gegenbewegung, ob Kanon in der Prim, Sekunde, Terz usw. verlangt war. Von Sängern oder Spielern setzte man voraus, daß ihnen der Ablauf geläufig war. Zuweilen verschleierte man auch diese Bezeichnungen und ließ die Ausführenden rätseln, wann und wie die nächsten Stimmen einzusetzen hätten *(Rätselkanon)*. Dabei gefiel man sich in verzwickten Andeutungen, z. B. „nach Art der Hebräer", was dann bedeutete: von rechts nach links zu lesen (Krebs).

Kanons lassen sich zwei-, drei- und mehrstimmig schreiben. Ferner gibt es *Doppelkanons* (zwei Themen), *Cantus-firmus-Kanons* (Kanons, die um einen Cantus firmus herumgebaut sind), Kanons mit freien Full- oder Figurationsstimmen. (Hinsichtlich der Anwendungsformen kanonischen Satzes vergleiche unter Erscheinungsformen die Abschnitte Caccia, Ricercar, Invention, Fuge, Madrigal, Motette.)

REIHENTECHNIK

(Serielle Musik – Zwölftontechnik)

Von den zahlreichen, nicht nur verschiedenartigen, sondern sich oft gegenseitig bekämpfenden Richtungen der Neuen Musik bietet die auf Reihentechnik aufgebaute Kompositionsweise, die serielle Musik mit ihrer wichtigsten Erscheinungsform, der Zwölftontechnik, dem Hörer die größten Schwierigkeiten. Aber nicht allein dem ungeschulten Hörer; auch die Fachtheoretiker haben es nicht leicht, das neue Gebiet zu durchforschen, es gedanklich zu ordnen und – zustimmend oder ablehnend – zu bewerten. Am schwersten jedoch machen es sich die Komponisten serieller Musik selbst – soweit sie nicht einfach technisch gewandte Nachläufer sind.

Die Entwicklung ist noch im Fluß; an einigen Stellen zeigen sich Stauungen und Rückwendungen, an anderen treibt der Strom energisch voran. Allen Schwierigkeiten und Fragezeichen zum Trotz läßt sich jedoch für jeden ein Einblick in die Grundzüge dieser Kompositionsweise gewinnen; ob dieser verstandesmäßige Einblick genügt, ist eine andere Frage. Entscheidend ist niemals die Technik des Komponierens, sondern das Zustandekommen. Guillaume de Machault komponierte technisch anders als Bach, dieser anders als Haydn, dieser anders als R. Strauss, dieser anders als Strawinsky - und doch sind sie alle wahre Meister.

Die Zwölftonmusik (Dodekaphonie), Hauptfall der Reihentechnik, ist im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts an mehreren voneinander unabhängigen Stellen entstanden. Ihre ersten Vertreter gingen wohl davon aus, daß Tonalitätsbegriff und Tonalitätsbewußtsein durch die Chromatik, unablässige Vorhalte und sich ständig weiterschiebende Dominant-Dominant-Folgen der spät- und nachromantischen Kunstmusik durchlöchert und erschöpft seien. Wenn dem so ist, so kann angenommen werden, daß Konsonanz und Dissonanz nicht mehr die Rolle spielen müssen wie zuvor. Zum anderen brauchen die zwölf Halbtöne der temperierten Leiter nicht mehr um ein tonales Zentrum zu kreisen, sondern sind gewissermaßen unabhängig und können wahlweise auf andere ebenfalls unabhängige Töne bezogen werden.

Die neuen Möglichkeiten sah Jef *Golyscheff* abstrakt, Joseph Matthias *Hauer* mystisch, Arnold *Schönberg* mathematisch ordnend. Am bekanntesten wurde die Lehre und das Schaffen Schönbergs.

Werden Konsonanzen und Dissonanzen gleichgesetzt, so sind (von einem Ausgangston c aus gerechnet) folgende Akkorde innerhalb einer Oktave denkbar (ohne die möglichen 11 Zweiklänge).

55 verschieden zusammengesetzte 3-Ton-Akkorde
165 verschieden zusammengesetzte 4-Ton-Akkorde
330 verschieden zusammengesetzte 5-Ton-Akkorde

462 verschieden zusammengesetzte 6-Ton-Akkorde
462 verschieden zusammengesetzte 7-Ton-Akkorde
330 verschieden zusammengesetzte 8-Ton-Akkorde
165 verschieden zusammengesetzte 9-Ton-Akkorde
55 verschieden zusammengesetzte 10-Ton-Akkorde
11 verschieden zusammengesetzte 11-Ton-Akkorde
1 12-Ton-Akkord.

So unkünstlerisch-rechnerisch das anmutet, – auch frühere Zeiten haben Listen der Akkordmöglichkeiten aufgestellt. Geht man über die Oktave hinaus, so ergeben sich Millionen von denkbaren Akkordzusammenstellungen. Auf jeden Fall sind durch Gleichberechtigung der zwölf Töne der Halbtonleiter und die Gleichsetzung von Konsonanz und Dissonanz *harmonisch* neue Räume erschlossen worden. Welche davon musikalisch brauchbar erscheinen, darüber hat der Komponist jeweils im Einzelfall zu befinden.

Die *melodischen* Kombinationsmöglichkeiten sind noch wesentlich größer, nämlich:

$$1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 \times 7 \times 8 \times 9 \times 10 \times 11 \times 12 = 479001600.$$

Diese Kombinationen ausschöpfen zu wollen, hieße, Mathematik statt Musik treiben. Musikalisch kommt man dem Problem Zwölftonreihe näher, wenn man sich klarmacht, auf welche Weise sie überhaupt zustandekommen kann.

In folgenden Zusammenstellungen sind die zwölf Halbtöne von c aus in der chromatischen Reihenfolge nach oben, also bis h, mit Ziffern bezeichnet:

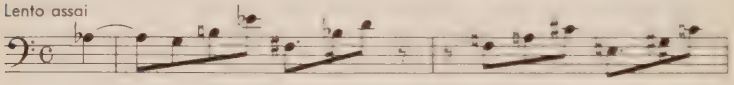
a) durch auf- oder absteigende Quintenzirkel
1 8 3 10 5 12 7 2 9 4 11 6
c–g–d–a–e–h–fis–cis–gis–dis–ais–eis
(des)(as)(es) (b) (f)

b) durch auf- oder absteigende Quartenzirkel
1 6 11 4 9 2 7 12 5 10 3 8
c–f–b–es–as–des–ges–ces–fes–heses–eses–asas
(h) (e) (a) (d) (g)

c) durch vier übermäßige Dreiklänge
1 5 9 2 6 10 3 7 11 4 8 12
c–e–gis / des–f–a / d–fis–ais / es–g–h
(b)

d) durch je zwei Dur- und Molldreiklänge, wobei die Dur- und Mollklangpaare je durch den Tritonus (drei Ganztone) voneinander getrennt sind, je ein Dur- und Mollakkord aber durch einen Ganzton
1 5 8 7 11 2 3 6 10 9 12 4
c–e–g / fis–ais–cis / d–f–a / as–ces–es
(h)

e) durch auf- oder absteigende Halbtonzirkel
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
c–cis–d–dis–e–f–fis–g–gis–a–ais–h
f) durch drei verminderte Septakkorde
1 4 7 10 2 5 8 11 3 6 9 12
c–es–fis–a/cis–e–g–b/d–f–a–h.

Andere Möglichkeiten, sämtliche zwolf Halbtone mit den überlieferten Vorstellungen zu erfassen, gibt es nicht; jedoch: sie *sind* erfaßt auf herkommliche Weise. Es hat schon vor den Dodekaphonisten Zwolfton-Themen gegeben. Eines der frühesten ist das Hauptthema aus Liszts „Faust-Sinfonie":

Aber es ist harmonisch gebunden und entspricht somit nicht den Forderungen der Reihentechnik.

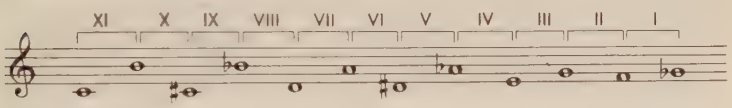
Die Gleichberechtigung der zwolf Halbtone (zumal mit Oktavversetzungen) allein schafft kein ordnendes kompositorisches Prinzip, wurde vielmehr zu kunstfremder Willkur fuhren. Daher hat die Dodekaphonie bestimmte *Regeln* für die aufzustellenden Reihen eingeführt:

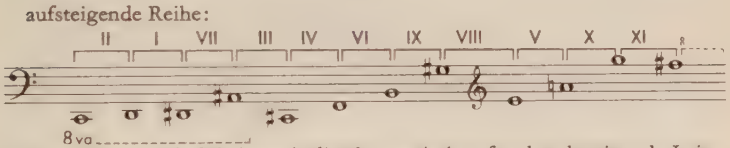
1. Ein Ton der Zwolftonreihe darf, gleich ob in der ursprunglichen Lage oder in Oktavversetzung, erst wiederkehren, wenn alle übrigen 11 Halbtöne erklungen sind (Ausnahme: Wiederholung, bevor der nachste Ton auftritt).
2. Innerhalb der Reihe sollen gleich große Intervalle hochstens zweimal hintereinander verwendet werden.
3. Zu vermeiden sind Intervallfolgen, die – etwa wegen ihres Dreiklangcharakters – die Vorstellung eines tonalen Zentrums hervorrufen konnten (so e–g–h oder g–h–d).
4. Quart- und Quintschritte sind wegen möglicher tonaler Auffassung nur einmal zu verwenden.
5. Erwünscht ist der Wechsel von kleinen und größeren Tonschritten.

Bereits mit diesen Regeln ist einem willkurlichen Herumspringen zwischen den möglichen zwölf Tönen und ihren Oktavversetzungen ein Ende gemacht. Eine solche Reihe könnte (ohne Oktavversetzung) so aussehen:

Die Regeln lassen sich verschärfen (wodurch das kompositorische Verfahren sehr erschwert wird), wenn man folgende Bedingungen stellt.

6. Zwischen dem ersten und dem zwölften Ton der Reihe müssen sämtliche elf möglichen Intervalle vorkommen. In den folgenden Schemata bedeuten die römischen Ziffern I ... XI die Intervalle kleine Sekunde ... große Septime;

chromatische Gegenbewegung:

aufsteigende Reihe:



Solche Schemata sind (wie auch die chromatisch auf- oder absteigende Leiter von zwölf Halbtönen) zunächst musikalisch wertlos; erst durch Oktavversetzungen werden sie brauchbar.

Wie in der Kontrapunktik kann die endgültig gewählte Reihe in *vier Hauptfassungen* erscheinen und verwendet werden:

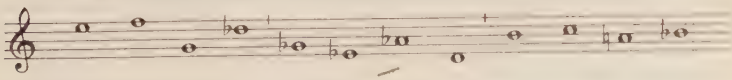
1. Grundgestalt,
2. Umkehrung (Tonschritte in umgekehrter Richtung der Grundgestalt),
3. Krebs (Grundgestalt von hinten nach vorn gelesen),
4. Umkehrung des Krebses.

Die Reihe kann jedoch nicht nur linear, sondern auch vertikal (akkordisch) verwendet werden, und zwar bis zur Zwölftonakkordik.

Aber die Reihe ist noch kein Thema, sie bildet vielmehr (in ihren vier Hauptfassungen) nur den Baustoff, der dann erst aufgegliedert wird. Diese Aufgliederung kann vorgenommen werden (außer durch die vier Hauptfassungen) hauptsächlich durch:

1. Transponieren der jeweiligen Gestalt im ganzen in höhere oder tiefere Lagen,
2. Gliederung,
3. rhythmische Aufteilung.

Beispiel aus Schönbergs op. 25:

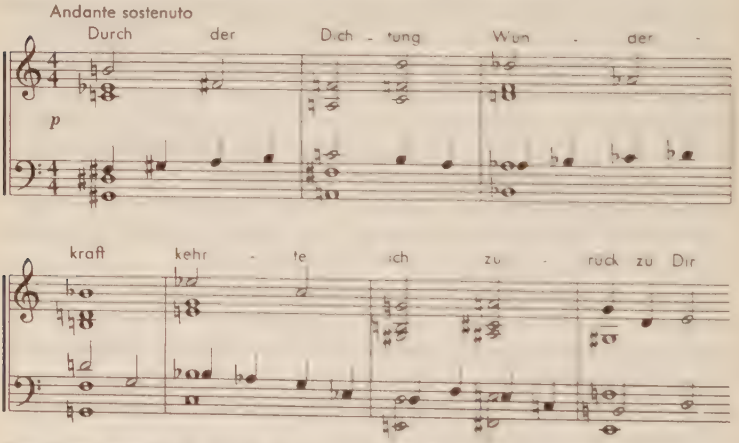
Grundgestalt der Reihe:

Aus der Grundgestalt abgeleitetes Thema in der Oberstimme,

Transposition um einen Tritonus nach unten in der Mittelstimme,

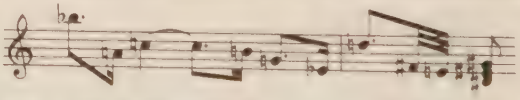
Kontrapunkt aus den letzten vier Tönen der Reihe (h–c–a–b) ebenfalls im Tritonusabstand nach unten (f–fis–es–e) in der Unterstimme:

Zwölftonthematik in der *Klaviermusik* (P. v. Klenau: Fuge, gleichzeitig tonal gebunden)

Zwölftonthematik in der *Oper* (R. Liebermann, „Penelope")



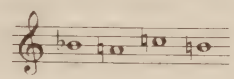
Zwölftonthematik in der *Orchestermusik* (W. Fortner, Fantasie über b–a–c–h)

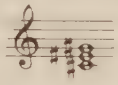
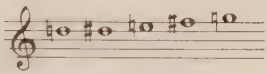


Im letzten Beispiel erscheinen die Töne 1 bis 9 linear, 10, 11 und 12 dagegen akkordisch-vertikal.

In dem Fortner-Werk zeigt sich auch, daß die Zwölftontechnik nur *ein* – allerdings wichtiger – Teil der Reihentechnik ist. Aus der zwölftönigen Gesamtreihe lassen sich nämlich einzelne Unterteile herausschneiden. Diese können nach dem erwähnten Verfahren erscheinen in linearer Grundgestaltung, Um-

kehrung, Krebs, Krebsumkehrung, als vertikale Akkorde, und zwar für sich allein, kontrapunktisch oder thematisch-motivisch verkoppelt. Auch eindeutige Dreiklänge sind bei dieser Art von Reihentechnik nicht ausgeschlossen. Im vorstehenden Fortner-Beispiel ergibt sich folgende Dreiteilung des Grundmaterials:

1. gegebenes Thema von vier Tönen 

2. Cis-Dur-Dreiklang

3. frei verwendbare fünf Töne

Grundschema der Aufteilung ist im allgemeinen jedoch die Untergruppierung in 4 + 4 + 4 Töne. Andere Möglichkeiten sind nicht ausgeschlossen; so wählt A. Berg einmal jeden fünften Ton der Reihe (also eine Art „Quintenzirkel").

Die Allreihe

Die Reihentechnik ist ein Ordnungsprinzip, vergleichbar dem der Kirchentonarten mit ihrer verschiedenen Lage der Halbtöne und den daraus sich ergebenden melischen Formeln, vergleichbar auch der Tonalität mit ihrem Kadenzgefälle. Nur setzt sich bei der Reihentechnik der Komponist sein Ordnungsprinzip für jedes Werk jeweils selbst, während es in Kirchentonarten und Tonalität als allgemeinverbindlich vorgegeben war.

Mit den zuvor besprochenen Möglichkeiten ist jedoch nur ein Teil des musikalisch organisierbaren Stoffes erfaßt. Konsequenterweise gehen daher manche Komponisten dazu über, das Gesamtmaterial organisatorisch zu ordnen, dem Reihenprinzip zu unterwerfen. Es gibt dementsprechend auch Allreihen. In ihnen werden gereiht:

1. Tonhöhe;
2. Tonintervalle;
3. Tondauer (gleiche oder annähernd gleiche, reihenmäßig anwachsende oder abnehmende);
4. Tonstärke (die Grundverhältnisse fff–ff–f–mf–p–pp–ppp werden z. B. wie Ebenen geschichtet oder gehen aufeinander zu, bis sie sich auf einer Stufe treffen);
5. Klangfarbe (instrumentenbedingte Färbung wird gefächert, indem etwa das Klavier beginnt, dann Violinen, Bratschen, Celli usw. hinzutreten und den Klang „auseinanderlegen"; ebenso sind Umkehrung und andere kombinatorische Möglichkeiten denkbar bis zur „Klangfarbenmelodie", bei der jeder Ton der Melodie von einem anderen Instrument gespielt wird);

6. Rhythmus (ständiger Wechsel gerader und ungerader Takte, unablassiges Versetzen gleicher rhythmischer Motive um eine Zahlzeit, polyrhythmische Bildungen mit zahlenmäßig abnehmenden ungeraden und gleichzeitig zunehmenden geraden Takten, taktweises Großerwerden und Wiederabnehmen von Notengruppen u. dgl.).

Aleatorik

Manche Komponisten, die die Verfahrensweisen der Reihentechnik als uberorganisiert, als hemmende Fesseln empfinden, die Reihentechnik aber dennoch als Bereicherung der kompositorischen Mittel ansehen, versuchen, sie mit tonalen, mindestens uberliefert-harmonischen Bestandteilen zu mischen. Andere führen den „Wurfelzufall" (Aleatorik; alea = Wurfel) in das Reihensystem ein. Wesentlich dabei ist, daß der Komponist es dem zufalligen Wollen des Interpreten uberläßt, wie das Werk erklingt: es kann an beliebigen Stellen begonnen werden, wahlweise konnen einige Teile ausgelassen und andere mehrfach wiederholt werden; auch lassen sich an entsprechend bezeichneten Stellen Improvisationen einlegen (u. a. H. Pousseur, K. Stockhausen).

MUSIQUE CONCRÈTE

Elektronisches Komponieren und das Verfahren der „Musique concrète" ähneln einander insofern, als beide das Klangmaterial technisch wie kompositorisch auf fast gleiche Weise weiterverarbeiten (Lautspeicherung auf Band, Manipulieren usw. bis zur endgultigen, unveranderbaren Wiedergabe vom Band).

Sie unterscheiden sich voneinander jedoch durch die Herkunft des Klangmaterials: Der Komponist elektronischer Musik erzeugt es „kunstlich" auf elektroakustische Weise, der Komponist konkreter Musik erzeugt es nicht, sondern nimmt es, wie es sich in Natur und Zivilisation als „konkret" vorhanden anbietet oder wenigstens aufgesucht werden kann.

Sein Material findet er in Gerauschen, Tönen, jeder Art von Schall: Rattern von Eisenbahnen, Vogelgezwitscher, Motorengebrumm, menschliche Stimmen (gesungen, gesprochen, gesummt), Töne und Klange von einzelnen Instrumenten oder ganzen Orchestern, die übereinandergelagerten Gerausche der Großstadt, das Brüllen von Großvieh, elektronisch erzeugte Klange – kurz, alles, was das Ohr oder das Aufnahmemikrophon einfangen kann, ist Rohstoff für das Komponieren von Musique concrète. Das Aufnehmen und Weiterverarbeiten erfolgt ähnlich wie beim elektronischen Komponieren (s. d.),

wobei ein *Phonogon*, das in zwölf verschiedenen Geschwindigkeiten abläuft und daher eine Art zwölfstufige Klangleiter bildet, jedoch auch stufenlose Übergänge herzustellen vermag, sowie ein *Morphophon*, durch das eine Art künstlichen Schnellechos verursacht wird, eine wesentliche Rolle spielen.

Von Musique concrète hörte man erstmals 1948/1949. Ihre Entwicklung ist entscheidend verbunden mit Pierre *Schaeffer* (Komponist) und Jacques *Poullin* (Techniker). Aber auch andere Komponisten wie Boulez, Delannoy, Jolivet, Messiaen haben sich die Musique concrète zunutze gemacht, sie z. T. auch erheblich gefördert.

Während die Meinungen über den künstlerischen Wert der neuen Kompositionsweise noch weit auseinandergehen, wird ihre Verwendbarkeit für bestimmte Zwecke in Funk, Fernsehen und Film nicht mehr bestritten. Die nachstehende Auswahl aus der bereits recht stattlichen Zahl von Kompositionen von Musique concrète läßt erkennen, auf wievielen Gebieten sich die neue Kompositionsweise bereits angesiedelt hat:

1948 Concert de bruits (Geräuschkonzert, Drehscheiben-Etüde; Pierre Schaeffer)
Eisenbahn-Etüde (P. Schaeffer)
Violette Etüde, Schwarze Etüde für Klavier (P. Schaeffer)
1949 Variationen über die mexikanische Flöte (P. Schaeffer)
Suite für 14 Instrumente (altklassische Satzbezeichnungen; P. Schaeffer)
Der Vogel RAI (thematisch-motivische Arbeit über das Sendezeichen des italienischen Rundfunks; P. Schaeffer)
1950 Sinfonie für einen Menschen allein (P. Schaeffer; erste Aufführung in einem Konzertsaal)
Concert des ambiguïtés (Pierre Henry)
Das wohltemperierte Mikrophon (P. Schaeffer)
1951 Orphée (Melodram, Neufassung 1953; P. Schaeffer und P. Henry)
Antiphonie (P. Henry)
Zwei Etüden (Pierre Boulez)
Maskerade (Film; P. Schaeffer)
1952 Timbres-Durées (mit verschiedenen „rhythmischen Persönlichkeiten"; Olivier Messiaen und P. Henry)
Jazz et Jazz (André Hodeir)
Das große und das kleine Manöver (Schauspielmusik; P. Henry)
Vokal-Etüde (Monique Rollin)
1954 Poetische Etüde (Darius Milhaud)
Der Gefangene (für kleines Orchester und Tonband; Roberto Gerhard)
1957 Das gläserne Amen (mit gewischten und angeschlagenen Gläsern; Roman Haubenstock-Ramati).

ELEKTRONISCHES KOMPONIEREN

Mit der Elektronenmusik, wie sie sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat, wird ein völlig neues Kapitel in der Musik aufgeschlagen – technisch und, wenn die Entwicklung in der bisherigen Richtung weiterverläuft, auch künstlerisch.

Begrifflich, wenn auch keineswegs immer praktisch, unterscheidet man zweckmäßigerweise:

1. elektromechanische Instrumente (s. S. 144 f.), mit deren Hilfe der Klang traditioneller Instrumente nachgeahmt, verstärkt, abgewandelt, ergänzt wird,
2. elektronische Instrumente, die ihre Eigengesetzlichkeit in sich selbst tragen.

Zum Unterschied von den Klang- und Geräuscherzeugern, die die überlieferte Musik kennt (menschliche Stimme, Streich-, Blas-, Zupf-, Schlaginstrumente usw.), bringt das elektronische Musikinstrument *nicht Materie*, sondern *Elektronen zum Schwingen*, und zwar mit Hilfe der aus der Rundfunktechnik bekannten Elektronenröhre. Elektronenschwingung aber ist nicht hörbar, sie muß daher zunächst in Schall umgewandelt werden, sei es in Klänge (Töne) oder in Geräusche. Man unterscheidet folgende durch Generatoren entstehende Schallgruppen:

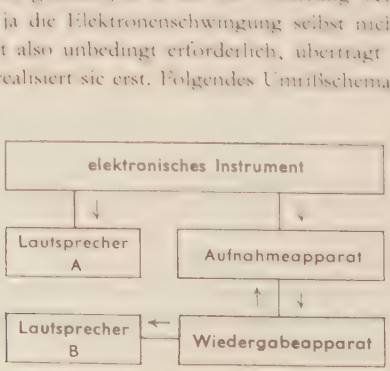
a) *Sinustöne*, das sind absolute Töne, also ohne Obertöne,

b) *weißes Rauschen*, das – vergleichbar dem alle Farben enthaltenden Tageslicht – alle Klangspektren in sich enthält,

c) *farbiges Rauschen*, durch Zwischenfilter dem weißen Rauschen entnommene Klänge,

d) *Impuls* oder *Knack*, ein zeitlicher Ausschnitt (Bruchteil einer Sekunde) aus dem weißen Rauschen.

Die Elektronenschwingung wird auf Magnetband fixiert und dann durch Lautsprecher hörbar gemacht, d. h. bei der Fixierung verwendet man kein Mikrophon, weil ja die Elektronenschwingung selbst nicht hörbar ist: der „Lautsprecher" ist also unbedingt erforderlich, überträgt nicht vorhandene Klänge, sondern realisiert sie erst. Folgendes Umrißschema zeigt die wesentlichen Vorgänge:



Lautsprecher A ermöglicht es, nachzuprüfen, ob der gewünschte Effekt realisiert ist,

Aufnahmeapparat fixiert die Elektronenschwingung auf Magnetband,

Wiedergabeapparat dient der Wiedergabe des dem Aufnahmeapparat entnommenen Bandes, ist aber gleichzeitig in Umkehrung an den Aufnahmeapparat angeschlossen, kann diesen also ebenso „bespielen" wie das elektronische Instrument,

Lautsprecher B versinnbildlicht die endgültige Abgabe des Schalls für den Hörenden.

Das Endergebnis des ungewöhnlich komplizierten Prozesses steht unverrückbar fest: Was aus dem Lautsprecher kommt, kann man nicht (im Gegensatz zur sonstigen Musik) „spielen" oder „interpretieren"; wie es der Komponist komponiert – und das heißt wörtlich „zusammengestellt" – hat, wie der Schall gespeichert ist, so wird es authentisch, unveränderlich wiedergegeben.

Erstmalig bekannt wurde die Öffentlichkeit mit diesen rein elektroakustisch erzeugten Klängen und Geräuschen 1951 (Werner Meyer-Eppler). Seither sind in vielen Ländern Studios für elektronische Musik entstanden, ihrer technischen Bedingtheit entsprechend im Zusammenhang mit Rundfunkanstalten. Besonders bekannt die Institute in Köln, Darmstadt, Wien, Mailand, Rom, Tokio, New York, Delft, Hilversum.

Der manipulierende Komponist

Die durch Elektronik erschlossenen Möglichkeiten gehen weit hinaus über das, was sich Schönberg (Aneinandersetzen von Klangfarben anstatt von Tönen als neue „Klangfarbenmelodie") oder Busoni („freie kompositorische Flugversuche im Unendlichen") ertraumten. Sie reichen vom kaum noch ertragbaren donnernden Gerausch und Brullen bis zum hauchzarten Klangfädchen, von uberlaut zu uberleise, sie bedurfen keiner Stufen wie die Tonleitern, sondern können nach unten wie nach oben unmerkliche Übergange der Tonhöhen schaffen.

Eine solche neue Welt unendlicher Tonhöhen, Gerausche und Klangfarben stellt den Komponisten, der sich der Elektronentechnik bedienen will, vor bisher unbekannte Aufgaben. Vor allem muß er sich ein völlig neues klangliches Vorstellungsbild erarbeiten, vergleichbar einem Klavierkomponisten, der künftig für großes Orchester schreiben will, aber noch nie eine Orchesterkomposition gehört oder Orchesterinstrumente kennengelernt hat.

Der Komponist elektronischer Musik muß sich also durch die schallerzeugende Apparatur belehren lassen, welche Klang- und Gerauschmoglichkeiten ihm zur Verfügung stehen. Zugleich wird er, wenn er sich die neuen Mittel erarbeitet hat, sein eigener Interpret; denn was er an Geräusch und Klang auf

den Magnettonträger fixiert hat und was dann durch Lautsprecher erklingt, das kann weder durch Sänger noch Spieler noch Dirigenten nachgeschaffen werden: So wie es im Lautsprecher erklingt, ist es fertig da.

Der Komponist elektronischer Musik steht vor völlig neuen, vielfach erst noch aufzusuchenden und zu erprobenden Möglichkeiten eines musikalischen Rohstoffes:

1. Die Alleinherrschaft des temperierten Systems (Teilung der Oktave in zwölf gleiche Töne) ist gebrochen.
2. Sämtliche bisher praktisch genutzten oder experimentell untersuchten Leitersysteme spielen – jedenfalls quantitativ – nur noch eine untergeordnete Rolle.
3. Selbst die Einzeltone, bisher lediglich bestimmt durch hohe, mittlere oder tiefe Lage und durch die Klangfarbe des Tonerzeugers (Stimme, Instrument), sind manipulierbar durch Ausschalten oder Hinzufügen von Obertönen.
4. Mehrere Klangerzeugertöne können künftig nicht nur gleichzeitig gebracht, sondern miteinander verschmolzen („multipliziert") werden, so daß etwas durchaus anderes entsteht – vergleichbar dem Mischen zweier Farben zu einer dritten.
5. Neben das Komponieren mit Tönen tritt das Komponieren mit Klängen oder Geräuschen aus einem unendlichen Vorrat von Möglichkeiten.

Da die endgültige Komposition nach bekannten Verfahren auf Magnettonträger fixiert wird, werden die bisher gebrauchten Manipulationen auch bei der elektronischen Musik verwendet. Herbert *Eimert*, der erste Leiter des Kölner Studios für elektronische Musik (Westdeutscher Rundfunk), zählt folgende Manipulationen mit Hilfe des Tonbandes auf:

a) Übereinanderschichten von Klängen oder Geräuschen,
b) „Kanon"-Wirkung durch zeitlich versetztes Abspielen von musikalisch gleichen Bändern,
c) Schnitt und Neuzusammensetzen des Bandes in jeder gewünschten Reihenfolge,
d) Dynamik durch Regelung der Lautstärke,
e) Rhythmik durch Übertragen der Zeitwerte in Zentimeterlängen,
f) Veränderung des Klangspektrums durch variable Geschwindigkeit des Bandablaufes,
g) „Krebs"-Wirkung durch rückwärtigen Bandablauf, wobei sich nicht nur nach Höhe und Tiefe der „Krebs" ergibt, sondern auch nach Tonstärke und Klang,
h) „Ostinato"-Wirkung durch Zusammenkleben des Bandes zu einer endlosen Schleife,
i) beliebig rhythmisierte Folge von Tonband und Weißband, um aus einem

Klanggeschehen rhythmisierte Ausschnitte herzustellen,

k) Überblenden von Bändern, um Klangfarbenübergänge herzustellen,

l) „Hall"-Wirkung, sei es durch den natürlichen Hallraum, durch Rückkoppeln oder Abspielen gleicher Bänder im Abstand von einem Sekundenbruchteil,

m) wandernder Klang durch Verteilung des Klanggeschehens auf mehrere, an verschiedenen Stellen des Raums angebrachte Lautsprecher.

Weitere Manipulierungen ergeben sich, wenn man zu den bisherigen Möglichkeiten solche Schallmittel hinzunimmt, die vor der „reinen Elektronenmusik" angewendet wurden. Man kann reine Elektronenmusik z. B. mischen mit:

1. menschlichen Stimmen, sei es summenden, vokalisierenden oder Text singenden bzw. sprechenden Stimmen, einzeln oder chorisch,
2. Geräuschen aus der Natur oder Umwelt wie Vogelrufe, Geräusche im Großstadtverkehr usw. (Musique concrète),
3. herkömmlichen Instrumenten,
4. präparierten Instrumenten,
5. den Instrumentalklang nachahmenden oder verändernden Klängen, wie sie durch elektromechanische Instrumente erzeugt werden.

Rein *technisch* sind dem Komponisten elektronischer Musik keine Grenzen gesetzt außer der physiologischen: der Aufnahmefähigkeit des Ohres. Das *Aufzeichnen* (Notation) erfolgt in Form graphischer Darstellung.

In vielen Ländern der Welt arbeiten (besonders junge) Komponisten daran, ein *Ordnungsprinzip* zu finden, ohne das elektronische Musik ein technisches Kunststück, aber keine Kunst wäre, ein Prinzip, wie es die Kirchentöne, die Tonalität und die Reihe darstellen. Möglich, daß es in der Richtung auf ein Zuordnen von Farben (statt von Tönen, Harmonien, Rhythmen u. dgl.) zu suchen ist.

Komponisten elektronischer Musik

Aus der stattlichen Reihe der Komponisten elektronischer und gemischt-elektronischer Musik sind zu nennen:

Henk Badings (u. a. elektron. Ballett)
Luciano Berio (Mutazioni, Musik auf zwei Dimensionen)
Karl-Birger Blomdahl (Aniara, Oper)
Pierre Boulez (Scambi, Komposit. f. Orch. u. elektron. Instrumente)
John Cage (Musik für Band)
Herbert Eimert (Fünf Stücke)
Joseph Grünthal (Exodus)
Hermann Heiß (Elektronische Komposition I)
Giselher Klebe (Interferenzen)
Gottfr. Mich. König (Klangfiguren)
Ernst Křenek (Pfingstoratorium)
Otto Luening (Invention)
Bruno Maderna (Notturno, Syntaxis)
Olivier Messiaen (vielfaltige Mischungen)
Bodo Nilsson (Audiogramme)
Karlheinz Stockhausen (Studie I, Studie II, Gesang der Jünglinge)

KLANGVERWIRKLICHUNG

(Aufführung)

Eine Komposition ist zunächst etwas Abstraktes. Erst wenn sie aufgeführt wird, sich als Klang und im Klang offenbart, ist sie „wirklich". Zwar kann der geschulte Musiker eine Komposition „lesen", sich also den vom Komponisten erstrebten Klang vorstellen, doch bleibt auch dieses Vorstellen Klangverwirklichung – nämlich innere; nicht anders der Komponist, der ja nicht Noten schreibt, sondern vorgestellte Klänge in Noten zu fixieren sucht; ganz abgesehen von Komponisten, die bedeutende Werke im Zustand der Taubheit schrieben (Beethoven).

Klang ist jedoch nicht gleich Klang. Ein und dieselbe Tonfolge wirkt verschieden, je nachdem, ob sie von einer Violine, einer Klarinette, einer Trompete usw. vorgetragen wird. In gewisser Weise hat man darauf zu allen Zeiten Rücksicht genommen. Wenn im klassischen Altertum die Tonfolgen der (griechischen) dorischen Leiter als männlich, die der phrygischen als rauschhaft angesehen wurden, wenn Plato die Saiteninstrumente als „staatspolitisch brauchbar" und die weichen Flöten als ungeeignet und verderblich bezeichnete, wenn das Mittelalter bei getrennter Passionslesung Jesus von einer tiefen, den Erzähler von einer mittleren, die Einzelpersonen von hohen Stimmen vortragen ließ, so spricht daraus ein nicht zu überhörender Klangsinn.

In den letzten Jahrhunderten ist der Klang allerdings mehr und mehr differenziert und verselbständigt worden. Übertrug man zu Beginn der Neuzeit vielfach Gesangssätze einfach auf Instrumente, schrieb man Werke für Klavier *oder* Orgel, setzte man Lieder „für Singstimme", ohne diese näher zu bezeichnen, so lernte man im Verlauf sehr genau unterscheiden zwischen den verschiedenen und daher verschieden wirkenden Gesangsstimmen und Instrumentalklängen, erfand Tonfolgen, die geradezu aus dem Klangcharakter dieser ganz bestimmten Vokal- oder Instrumentalstimmen geboren waren. Und im 20. Jahrhundert wird zuweilen sogar für jeden einzelnen Ton einer Folge ein anderes Instrument gewählt (Webern).

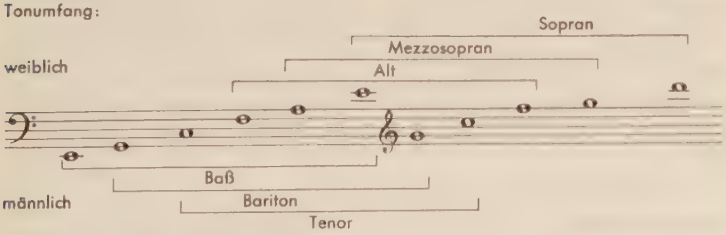
Alles das setzt für Komponisten, Interpreten und nicht zuletzt für den Hörer die Kenntnis von der Wesensart der Stimmen und Instrumente voraus. Und selbst der nicht vorgebildete Hörer spürt die völlig verschiedene Wirkung, wenn etwa Wagner das große Siegfried-Thema von Brünnhilde singen oder in den Blechbläsern ertönen läßt. Eine Bruckner-Sinfonie klingt im Orchester völlig anders als auf zwei Klavieren (vieldiskutiertes Problem der „Bearbeitung", der Übertragung vom originalen Klangkörper auf einen anderen, mit dem sich nicht nur oberflächliche „Arrangeure" befassen, sondern weltbekannte Komponisten wie etwa Schönberg).

Hinzu kommt die Frage, wie Tonfolgen, die durchaus „stoffgerecht" für die einzelnen Instrumente geschrieben sein mögen, sich klanglich miteinander verbinden und mischen (Ensembles aller Art).

Die menschliche Stimme

Der Klang der menschlichen Stimmen unterscheidet sich sowohl nach Höhe, Klangfarbe als auch Darstellungstyp. Zwei Tenöre etwa mögen über den gleichen Tonumfang verfügen; doch durch Klangfarbe und Darstellungstyp kann der eine Heldentenor und der andere lyrischer Tenor sein. Eine Frauen-, eine Kastraten- und eine Kinderstimme wirken völlig verschieden, selbst wenn sie in gleicher Lage ein und dasselbe Lied singen.

Bei der folgenden Aufstellung der Höhenregister der menschlichen Stimme ist festzuhalten, daß es sich stets um Annäherungswerte handelt; Ausschwingungen nach oben und unten sind bei einzelnen Sängern und Sängerinnen möglich. (Der Londoner Gesangspädagoge Wolfsohn hat mit geeigneten Schülern sogar erfolgreiche Versuche unternommen, den Stimmumfang auf fünfeinhalb bis sechs Oktaven zu erweitern! Die höchsten und tiefsten Lagen erinnern dabei allerdings nicht mehr an menschliche Stimmen, sondern wirken instrumental.)



Klangfarbe und Darstellungstyp (Oper)

Seriöser Baß:
Arkel (Pelléas et Mélisande, Debussy)
Caspar (Freischütz, Weber)
Collin (Bohème, Puccini)
Fafner, Fasolt (Rheingold, Wagner)
Gurnemanz (Parsifal, Wagner)
Hagen (Götterdämmerung, Wagner)

Charakterbaß:
Alfonso (Cosi fan tutte, Mozart)
Bartolo (Figaros Hochzeit, Mozart)
Daland (Flieg. Holländer, Wagner)
Dapertutto (Hoffmanns Erzählungen, Offenbach)
Großinquisitor (Don Carlos, Verdi)
Mephisto (Margarete, Gounod)

Seriöser Baß (Forts.):

Hunding (Walküre, Wagner)
König Heinrich (Lohengrin, Wagner)
Landgraf (Tannhäuser, Wagner)
Pogner (Meistersinger, Wagner)
Madruscht (Palestrina, Pfitzner)
Ramphis (Aida, Verdi)
Sarastro (Zauberflöte, Mozart)
Sparafucile (Rigoletto, Verdi)
Tommaso (Tiefland, d'Albert)

Charakterbaß (Forts.):

König (Aida, Verdi)
Kuno (Freischütz, Weber)
Plumkett (Martha, Flotow)
Reich (Lustige Weiber, Nicolai)
Samuel (Maskenball, Verdi)
Tannengreis (Christelflein, Pfitzner)
Timur (Turandot, Puccini)
Waldner (Arabella, R. Strauss)
Zuniga (Carmen, Bizet)

Schwerer Baßbuffo:

Bürgermeister (Zar und Zimmermann, Lortzing)
Falstaff (Lustige Weiber, Nicolai)
Gianni Schicchi (Gianni Schicchi, Puccini)
Kezal (Verkaufte Braut, Smetana)
Ochs von Lerchenau (Rosenkavalier, R. Strauss)
Osmin (Entführung, Mozart)
Stadinger (Waffenschmied, Lortzing)

Leichter Baßbuffo:

Adelhof (Waffenschmied, Lortzing)
Baculus (Wildschütz, Lortzing)
Bartolo (Barbier von Sevilla, Rossini)
Beckmesser (Meistersinger, Wagner)
Cajus (Lustige Weiber, Nicolai)
Leporello (Don Giovanni, Mozart)
Tristan (Martha, Flotow)
Truffaldin (Ariadne auf Naxos, R. Strauss)

Heldenbariton:

Amonasro (Aida, Verdi)
Boris (Boris Godunow, Mussorgski)
Holländer (Flieg. Holländer, Wagner)
Orest (Elektra, R. Strauss)
Sachs (Meistersinger, Wagner)
Scarpia (Tosca, Puccini)
Sebastiano (Tiefland, d'Albert)
Telramund (Lohengrin, Wagner)
Wotan (Ring, Wagner)

Charakterbariton:

Alberich (Ring, Wagner)
Escamillo (Carmen, Bizet)
Faninal (Rosenkavalier, R. Strauss)
Jago (Othello, Verdi)
Mandryka (Arabella, R. Strauss)
Petrucchio (Der Widerspenstigen Zähmung, Goetz)
Pizarro (Fidelio, Beethoven)
Rigoletto (Rigoletto, Verdi)
Tonio (Bajazzo, Leoncavallo)

Lyrischer Bariton:

Don Giovanni (Don Giovanni, Mozart)
Figaro (Barbier von Sevilla, Rossini)
Graf (Figaros Hochzeit, Mozart)
Heerrufer (Lohengrin, Wagner)
Onegin (Eugen Onegin, Tschaikowski)
René (Maskenball, Verdi)
Valentin (Margarete, Gounod)
Wolfram (Tannhäuser, Wagner)
Zar (Zar und Zimmermann, Lortzing)

Heldentenor:

Canio (Bajazzo, Leoncavallo)
Herodes (Salome, R. Strauss)
Loge (Rheingold, Wagner)
Othello (Othello, Verdi)
Parsifal (Parsifal, Wagner)
Pedro (Tiefland, d'Albert)
Siegfried (Ring, Wagner)
Siegmund (Walküre, Wagner)
Tannhäuser (Tannhäuser, Wagner)
Tristan (Tristan und Isolde, Wagner)

Jugendlicher Heldentenor:

Alvaro (Macht des Schicksals, Verdi)
Bacchus (Ariadne, R. Strauss)
Cavaradossi (Tosca, Puccini)
Erik (Flieg. Holländer, Wagner)
Florestan (Fidelio, Beethoven)
Lohengrin (Lohengrin, Wagner)
Radames (Aida, Verdi)
Walther v. Stolzing (Meistersinger, Wagner)

Lyrischer Tenor:

Belmonte (Entführung, Mozart)
Fenton (Lustige Weiber, Nicolai)
Herzog (Rigoletto, Verdi)
Lenski (Eugen Onegin, Tschaikowski)
Linkerton (Butterfly, Puccini)
Lionel (Martha, Flotow)
Rudolf (Bohème, Puccini)
Stradella (Alessandro Stradella, Flotow)
Tamino (Zauberflöte, Mozart)

Tenorbuffo:

Beppo (Fra Diavolo, Auber)
David (Meistersinger, Wagner)
Jacquino (Fidelio, Beethoven)
Junker Spärlich (Lustige Weiber, Nicolai)
Pedrillo (Entführung, Mozart)
Peter Iwanow (Zar u. Zimmermann, Lortzing)
Veit (Undine, Lortzing)
Wenzel (Verkaufte Braut, Smetana)

Dramatischer Alt:

Amneris (Aida, Verdi)
Azucena (Troubadour, Verdi)
Dalila (Samson und Dalila, Saint-Saëns)

Mezzosopran:

Carmen (Carmen, Bizet)
Klytämnestra (Elektra, R. Strauss)
Kundry (Parsifal, Wagner)
Lola (Cavalleria, Mascagni)

Dramatischer Alt (Forts.):
Herodias (Salome, R. Strauss)
Orpheus (Orpheus u. Eurydike, Gluck)
Ulrica (Maskenball, Verdi)

Dramatischer Sopran:
Aida (Aida, Verdi)
Brünnhilde (Ring, Wagner)
Elektra (Elektra, R. Strauss)
Feldmarschallin (Rosenkavalier, R. Strauss)
Isolde (Tristan u. Isolde, Wagner)
Leonore (Fidelio, Beethoven)
Salome (Salome, R. Strauss)
Santuzza (Cavalleria, Mascagni)
Senta (Flieg. Holländer, R. Wagner)
Sieglinde (Walküre, Wagner)
Tosca (Tosca, Puccini)
Venus (Tannhäuser, Wagner)

Koloratursopran:
Frau Fluth (Lustige Weiber, Nicolai)
Gilda (Rigoletto, Verdi)
Königin der Nacht (Zauberflöte, Mozart)
Nedda (Bajazzo, Leoncavallo)
Rosine (Barbier, Rossini)

Mezzosopran (Forts.):
Mary (Flieg. Holländer, Wagner)
Octavian (Rosenkavalier, R. Strauss)
Ortrud (Lohengrin, Wagner)

Lyrischer Sopran:
Agathe (Freischütz, Weber)
Cherubin (Figaros Hochzeit, Mozart)
Cho-Cho-San (Madame Butterfly, Puccini)
Constanze (Entführung, Mozart)
Leonore (Stradella, Flotow)
Marie (Verkaufte Braut, Smetana)
Micaela (Carmen, Bizet)
Mignon (Mignon, Thomas)
Mimi (La Bohème, Puccini)
Pamina (Zauberflöte, Mozart)
Tatjana (Eugen Onegin, Tschaikowski)
Undine (Undine, Lortzing)

Soubrette:
Anna (Lustige Weiber, Nicolai)
Ännchen (Freischütz, Weber)
Esmeralda (Verkaufte Braut, Smetana)
Marie (Waffenschmied, Lortzing)
Papagena (Zauberflöte, Mozart)

Streichinstrumente

Violine (Geige): Wichtigste Ausprägung und Soprantyp der „Violenfamilie". Schallkörper aus Fichten- (Decke) und Ahornholz (Boden und Zarge), etwas gewölbt, mit S-förmigen Schallöchern. Decke und Boden sind verbunden durch Zargen, über die beide etwas überstehen; der Hals (Griffbrett) läuft über Obersattel und Wirbelkasten (seitlich angebrachte Stimmwirbel) in die Schnecke aus. Durchschnittliche Maße der Schallkörper von Violine, Bratsche, Cello und Kontrabaß (in Zentimetern):

	Länge	größte Breite	Zarge
Violine	35,7	21,0	3,0
Bratsche	44,5	25,0	4,0
Cello	77,0	45,5	18,0
Kontrabaß	110,0	63,0	21,0

Geige Bratsche Cello Kontrabaß

Bei den Violinen sind vier Saiten in der Stimmung g/d′/a′/e″ vom unteren Halter über Steg und Obersattel zum Wirbelkasten gespannt. Steg überträgt Schwingung auf die Decke (an dieser innen der für den Klang wichtige Baßbalken), ein Stimmstock (innen) von der Decke auf den Boden. Saiten ursprünglich nur aus Darm, jetzt vielfach aus Metall (vor allem e-Saite) und Kunststoffen. Stimmumfang von g bis zum c′′′′ (u. U. darüber hinaus). Die Saiten werden mit 75 cm langem Bogen (früher konvex, jetzt gestreckt bis konkav), an den als „Sehnen" etwa 200 Pferdehaare gespannt sind, gestrichen oder gestoßen (Klang hell bis grell am Steg, normal zwischen Steg und Griffbrett, dunkel über dem Griffbrett) oder aber mit den Fingerspitzen gezupft (pizzicato).

Die Geige (mittelhochdeutsch „gige", französisch „gigue" = Schinken) hat sich entwickelt aus der mittelalterlichen Fidel und der Viola da braccio; heutige Form im wesentlichen um 1600 fertig.

Klassisches Land des Geigenbaus war Italien; die anderen europäischen Länder folgten erst mit Abstand.

Berühmte Geigenbauer

Italien

Brescia
Gasparo Bertolotti, gen. da Salò (um 1542–1609)
Giovanni Paolo Maggini (1580– um 1632)

Cremona
Andrea Amati (um 1535– nach 1611)
Girolamo Amati (um 1556–1630) und
Antonio Amati (1555/60– nach 1640), Söhne des Andrea Amati
Nicola Amati (1596–1684), Sohn des Girolamo A., größter Künstler seiner Familie
Antonio Stradivari (1640/50–1737), Schüler des Nicola Amati
Francesco Rugieri (von 1645 bis 1700 erwähnt), Schüler des Nicola Amati
Andrea Guarneri (um 1626–1698), Schüler des Nicola Amati
Guiseppe Guarneri, gen. del Gesu (1698–1744), größter Meister der Familie
Carlo Bergonzi (1686–1747), Schüler von Antonio Stradivari

Mailand
Paolo Grancino (von 1665–1692 erwähnt), Schüler des Nicola Amati
Giambattista Grancino (um 1675– nach 1737), der bedeutendste der Familie
Carlo Guiseppe Testore (um 1660– vor 1710)
Carlo Ferdinando Landolfi (von 1734 bis 1787 erwähnt)

Piacenza
Giambattista Guadagnini (um 1685– nach 1770), zeitweise in Parma u. in Mailand
Lorenzo Guadagnini (um 1695– nach 1760), Schüler v. Stradivari
Giambattista Guadagnini (um 1711–1786), Sohn von Lorenzo G.

Venedig
Santo Seraphin (von 1678 bis 1737 erwähnt) Domenico Montagnana (um 1690– um 1750)

Rom
David Tecchler (1666– nach 1743)

Neapel
Alessandro Gagliano (um 1660–1725)
Nicola Gagliano (um 1695– um 1740)
Gennaro Gagliano (um 1700– nach 1770)

Frankreich
Mirecourt (Lothringen)
Jean Baptiste Vuillaume (1798–1875)
Charles Jacquot (1804–1880)
Paris
Nicolas Lupot (1758–1824),
Charles François Gand (1787–1845)

England
London
Benjamin Banks (1727–1795)
William Forster (1739–1808)

Österreich
Tirol
Jakob Stainer (1621–1683)
Matthias Alban (1621–1712)

Deutschland
Mittenwald
Mathias Klotz (1653–1743)
Sebastian Klotz (1696–1767)
Leipzig
Johann Christian Hoffmann (1683–1750)
Hamburg
Joachim Tielke (1641–1719)

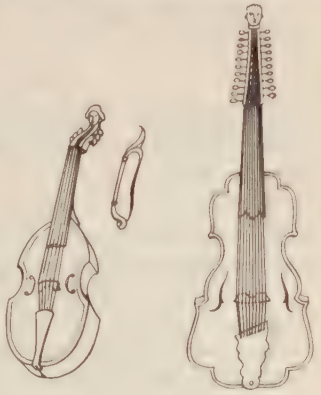
Bratsche (*Viola*; eigentlich *Viola da braccio* = Armviola): Stammutter und „Altstimme" der Violenfamilie. Etwas größer als Violine (Maße s. S. 125), eine Quinte tiefer gestimmt als Violine, nämlich c g d′ a′. Herkunft wie Violine. Notierung im Altschlüssel. Ausdrucksvoller, leicht näselnder Klang. Löste im 17. Jahrhundert die Altgambe ab. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts wesentlicher Bestandteil des Streichquartetts; in Kammer- und Orchestermusik zunehmende Bedeutung seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Neuerdings auch wieder Soloinstrument (z. B. Hindemith).

Violoncello (*Cello;* Violoncello = Verkleinerungsform von Violone = etwa „Kleinbaß"): „Tenorstimme" der Violenfamilie (Maße s. S. 125); auf Stachel aufgesetzt, zwischen den Knien gespielt. Saiten eine Oktave tiefer als Bratsche, nämlich C G d a. Notiert im Baß- und Tenorschlüssel. Im 16. Jahrhundert aus der Viola entwickelt (besonders durch die Familien Amati und Stradivari). Bis ins 18. Jahrhundert vorwiegend Generalbaßinstrument (5 Saiten, obere Saite d'), dann Baß- bzw. Tenorstimme, im Streichquartett bzw. Orchester nur noch mit 4 Saiten. Den reichen, warmen, auch leidenschaftlichen Klang entdeckte richtig erst die Romantik.

Kontrabaß (Violone): „Baßstimme" der Violenfamilie (Maße s. S. 125); Form der Violine ähnlich; aber im schulterartigen Heraufziehen der Zargen an den kurzen Hals die Verwandtschaft mit der Gambe anzeigend. Vier Saiten in Quarten gestimmt: ,E ,A D G, notiert im Baßschlüssel, jedoch eine Oktave tiefer klingend. Klang sehr vielseitig: in der Tiefe rauh und dumpf, in der Mittellage kräftig, in der Höhe eindringlich und schneidend, oft zu besonderen Wirkungen verwendet (Verdis „Othello", Strauss' „Salome" usw.). In der Jazzmusik als Zupf- und Schlagbaß. Ursprünglich 5–6saitiges Generalbaßinstrument, nach 1700 4saitig im Orchester.

Fidel (Fidula): das Streichinstrument des Mittelalters; 3–4 Saiten (seit dem 15. Jahrhundert mitschwingende tiefe Bordunsaite); sehr flacher Körper, ohne merkliche Taille, oft nur ovale Form, Wirbel auf oder hinter einer Platte am oberen Halsende. In der Gegenwart wieder gebaut und vor allem in der Laienmusik verwendet.

Viola da gamba („*Knie-Viole*", sprachlich ungenau als *Gambe* bezeichnet): Klangkörper mit hohen Zargen, Boden (flach) und Decke (nur zuweilen gewölbt) stehen im Gegensatz zur Violenfamilie nicht über; Hals geht in den Körper über, endet oft in geschnitzten Menschen- oder Tierköpfchen; zwischen den Knien gespielt, anfangs ohne Stachel. Die Tenorgambe hat etwa gleichgroßen Körper wie das Violoncello; 6–7 Saiten in der alten Lautenstimmung, bei Tenorgambe: (,A) D G c e a d'. Von der Gambenfamilie hat sich im wesentlichen nur die Tenorgambe erhalten, als die Violinfamilie sich durchsetzte. Zarter Klang, akkordisches Spiel durch Flachsteg möglich.



Gambe Viola d'amore

Baryton (Bariton): eine Art Tenorgambe, auf dem Boden aufgesetzt gespielt, Griffbrett mit oder ohne Bünde, 6–7 Spielsaiten, dazu etwa 10 mitschwingende Resonanzsaiten, die auch mit dem linken Daumen geharft werden konnten. Geschätzt im 18. Jahrhundert (etwa 170 Haydn-Kompositionen für den Fürsten Esterházy).

Viola d'amore („Liebesviola"): „Altstimme" der Gambenfamilie, kleiner als Baryton; 5–7 Spielsaiten in Durstimmung: d fis a d fis' a' d'' oder ähnlich; dazu 7–14 Resonanzsaiten unter dem Griffbrett: Spiel in Armhaltung. Klang silbrig, weich, voll. Nach dem Vorbild indischer Streichinstrumente im 17. Jahrhundert in England gebaut; Blütezeit im 18. Jahrhundert (u. a. Bach), heute wieder aufkommend (Hindemith u. a.).

Viola pomposa: Mitglied der Violenfamilie, etwa zwischen Bratsche und Violoncello, mit den 5 Saiten C G d a e'; im 18. Jahrhundert (auch bei Bach).

Tanzmeistergeige (Pochette, Taschengeige): schmale, in der Rocktasche unterzubringende Geige, aussehend wie ein Geigenhals ohne Körper, meist 3 Saiten. Bis nach 1800 von Tanzmeistern im Tanzunterricht benutzt.

Drehleier (Radleier): meist lautenartiger Körper, in dem ein Holzrad untergebracht war, das durch Drehen in Bewegung gesetzt wurde und die 1–2 Melodie- sowie einige Bordunsaiten zum Klingen brachte. Mindestens seit dem 9. Jahrhundert; in späteren Jahrhunderten nur bei fahrendem Volk.

Trumscheit (Nonnen-, Marien-, Trompetengeige): dreieckiger, keilförmiger, sehr langgestreckter Körper; verschiedene Größen, 1–3 verschieden lange Saiten, die nur flageolett gespielt werden konnten. „Trompetengeige", weil beim Spielen ein Teil des Steges auf der Decke vibrierte, so daß ein an Trompeten erinnernder Ton zustande kam. Häufig in Nonnenklöstern verwendet, auch Signalinstrument in der früheren englischen Marine. Hauptzeit 14.–16. Jahrhundert.

Holzblasinstrumente

Unterscheidung nach solchen Instrumenten, bei denen sich die geblasene Luft an einer Kante bricht (Luftblattinstrumente, Flötenfamilie) oder durch ein Rohrblatt (Klarinetten) bzw. zwei Rohrblätter (Oboen, Fagotte, Schalmei) periodisch unterbrochen wird.

Flöten: Hauptvertreterin die Querflöte (Flauto traverso), entwickelt in jahrtausendelangem Gebrauch. Rohre 67 cm, ursprünglich konisch gebohrt, aus verschiedenen Materialien wie Buchsbaum, Ebenholz, Elfenbein, Plexiglas, Neusilber. 14 (oder mehr) Tonlöcher, die den Umfang der schwingenden Luftsäule und damit die Höhe des Tones bestimmen. Anfangs durch Finger, dann durch Klappen verschließbar. 1846/47 zylindrische Bohrung und Einsetzen von Ringklappen durch Theobald Böhm (1794 bis

1881; „Böhm-Flöte", voller, aber von der früheren Flöte abweichender Ton), 1884 Neubildung durch Max Schwedler (1853–1940; „System Schwedler–Kruspi", wieder konische Bohrung, aber verbesserte Anordnung der Tonlöcher), seither manche Änderungen. Tonumfang h–c‴ (u. U. höher). Im 18. Jahrhundert war die Querflöte, damals ohne Klappen, Lieblingsinstrument adliger Musikfreunde (Friedrich d. Gr.).

Pikkoloflöte: Kleinform der Querflöte, entstanden kurz vor 1800, Länge 30–31 cm, eine Oktave höher. Im Orchester (schrilles) Effektinstrument, gebräuchlich vor allem in Militärkapellen.

Blockflöte (Flauto): eines der ältesten Instrumente, im Altertum bekannt, seit dem Mittelalter in Europa, im Barock *die* Flöte, wenn nicht ausdrücklich verlangt „Querflöte". Längsflöte aus Ahorn oder Bambus (früher auch Elfenbein), konische, nach der Schallöffnung hin enger werdende Bohrung, Mundstück schnabelförmig. Im oberen Röhrenstück Holzblock (daher der Name) mit scharfer Kante, gegen die die Luft geblasen wird. Länge 30–50 cm; je nach Länge und Weite tiefer oder höher klingend; Umfang etwa zwei Oktaven, diatonisch, 6–8 Tonlöcher ohne Klappen, chromatische Töne durch Gabelgriffe und Halbdeckung. Im 20. Jahrhundert Wiederbelebung in Schul- und Jugendmusik. Stimmungen: Sopran [c″–c‴(d‴)], Alt [f′–f‴], Tenor [c′–c‴(d‴)], Baß [f–d″].

Panflöte: verschieden lange, nebeneinander gestellte, unten geschlossene Röhren, seitlich angeblasen. Gelegentlich verwendet („Zauberflöte"). Im Altertum „Syrinx" genannt.

Klarinetten (von ital. *clarinetto* = kleine Hochtrompete): verschiedene Arten; Rohrlänge zwischen 56 und 71 cm; enges, überwiegend zylindrisches Rohr, nur Schallbecher leicht konisch, 18–24 teils durch Klappen verschließbare Tonlöcher. Auf das abgeschrägte Mundstück wird auf der unteren Seite ein dünnes Rohrblatt aufgebunden oder aufgeklammert. Beim Überblasen erklingen die ungeraden Obertöne (als erster also nicht die Oktave, sondern deren Quinte; die Klarinette „quintiert"). Vier Hauptgrößen und -stimmungen: in B (Umfang d–b‴, leuchtender Klang), in A (cis–a‴, weich und

schwellend), in C (e–c''''', derb-kräftig), in Es (g–es''''', schrill, besonders in Militärkapellen). Altklarinette in F oder Es. Alle notiert im Violinschlüssel, also transponierend (notiertes c klingt je nach Klarinettenstimmung wie B, A Es usw.). –Vorformen im Altertum bekannt. Die heutigen Arten entwickelt aus dem französ. Chalumeau (Schalmeienart): um 1690, anfangs nur mit 2 Klappen, durch den Nürnberger Joh. Christoph Denner (1655–1707). Um 1750 im Orchester. Im 19. Jahrhundert kompliziertes Klappensystem nach Art der Böhm-Flöte.

Bassetthorn: Alttyp der Klarinette mit verengter und gekrümmter, vielfach stumpfwinklig geknickter Röhre (heute meist gestreckt, 105 cm) und kastenartiger Verlängerung mit weitem Schalltrichter. Meist in F (F–f'''), im Violinschlüssel eine Quinte höher notiert; dunkler, schwermütiger Klang. Im Unterschied zur eigentlichen Altklarinette mit Baßklappen. Oft bei Mozart.

Baßklarinette: länger und weiter als Bassetthorn, Mundstück durch S-förmiges Röhrchen mit Rohr verbunden, Schallbecher wie bei Altklarinette nach oben zurückgebogen und größer; eine Oktave tiefer als die Normalklarinetten. Wegen ihrer Größe (ca. 110 cm) auch mit Stachel auf dem Boden

stehend. Erfunden 1793 von H. Grenser, später verbessert. Soloinstrument seit Meyerbeer, dann viel bei Liszt, Wagner, R. Strauss.

Oboen (aus französ. *hautbois* = Hochholz, d. h. mit hohem Klang): verschiedene Arten. Normaloboe etwa 60 cm lang, mit konisch gebohrter, vom Mundstück zur Schallöffnung weiter werdender Röhre. Im oberen Teil (Mundstück) zwei leicht gewölbte Rohrzungen (Doppelrohrblatt), die ge-

geneinander schwingen. 9–14, in Konzertinstrumenten bis 21 Klappen. Klang leicht näselnd, scharf und doch zart, nach der Höhe zu immer spitzer, in der Tiefe rauher und derb; Tonstärke zwar nicht allzu kräftig, jedoch durchdringend; notiert im Violinschlüssel, nicht transponierend. Entwickelt aus dem griechischen Aulos und der mittelalterlichen Schalmei; bis 1650 mit nur einer Klappe; im Barock zu wichtigem (chorisch besetztem) Kunstinstrument ausgebaut.

Oboe d'amore („Liebesoboe"): kleiner als Oboe, leicht gebogenes Mundstück, Schalltrichter birnenförmig (bedeutsam für den weich-schmiegsamen Klang); transponiert (notiertes c′ = a), eine Terz tiefer als Oboe. Beliebt in der späten Barockzeit (u. a. bei J. S. Bach).

Oboe da caccia („Jagdoboe"): ursprünglich gekrümmte, später gestreckte Altoboe mit birnenförmigem Schallbecher wie Oboe d'amore. Transponiert um eine Quinte (notiertes c′ = f).

Englischhorn: entspricht im wesentlichen einer modern gearbeiteten Oboe da caccia, transponiert wie diese nach f; bis 100 cm lang, daher gebogenes Mundstück, um die Handhabung zu erleichtern; Klang voller als bei Oboe, dunkler, melancholisch, trübe. Farbgebendes Melodieinstrument in der Romantik und Spätromantik (Berlioz, R. Strauss, in Wagners „Tristan" die „traurige Weise"). Herkunft des Wortes unbekannt.

Schalmei (von französ. *chalumeau* = Rohr): Vorläuferin der Oboe. Konisches, klappenloses Rohr, trichterförmig auslaufend, Rohr- oder Doppelrohrblatt in einer Windkapsel am Mundstück, keine Klappen; wenig biegsamer Klang. Im 16. Jahrhundert Sopraninstrument; tiefere Instrumente der Art waren die Bomharte oder Pommern. Seit Durchbildung der Oboe in der Hauptsache nur noch Volks- und Hirteninstrument.

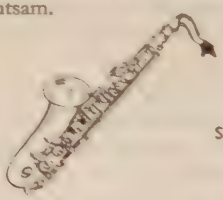
Heckelphon: moderne Form der fast verschwundenen Baritonoboe. Gebaut 1904 von Wilhelm Heckel (1856–1909) für R. Strauss (verwendet u. a. in „Alpensinfonie", „Salome", „Elektra"). Voller, runder Klang, eine Oktave tiefer als Oboe. Wegen der Länge (etwa 140 cm) mit Stachel auf den Boden gestellt. Am unteren Ende kugelförmiger Schallkörper mit durchlöcherter Metallplatte als Abschluß. Pikkoloheckelphon eine Quarte höher als Oboe (transponiert).

Sarrusophon: Metalloboenfamilie (6 Größen) der französischen Militärkapellen; weite Bohrung, gebogene Form, Schallbecher nach vorn oben. Schnarrender, durchdringender Klang. Benannt nach dem Erfinder, dem französischen Militärkapellmeister Sarrus (1863).

Fagott (von ital. *fagotto* = Bündel): Baßtyp der Holzblasinstrumente, zwei Oktaven tiefer als Oboe (,B–e′′). Konisch gebohrte, enge Röhre von mindestens 245 cm Länge, daher U-förmig geknickt; etwa 19–22 Klappen. Mundstück: leicht gebogenes Metallröhrchen mit doppeltem Rohrblatt.

Klang in der Höhe näselnd, in der Tiefe voll, doch auch unheimlich. Im 16. Jahrhundert entwickelt, um 1820 durch Karl Almenräder (1786–1843), Ende des 19. Jahrhunderts durch W. Heckel (1856–1909) verbessert. Im 18. (Mozart) und Anfang des 19. Jahrhunderts (Weber) auch Solokonzertinstrument, sonst im Barock- und klassischen Orchester gern mit Streicherbässen geführt; später vielfach als Klangnuance mit Horn zusammen. Heutige „gebündelte" Gesamtlänge 140 cm.

Kontrafagott: dreifach gebundeltes, mit Stachel auf den Boden zu stellendes Fagott; eine Oktave tiefer und fülliger als Fagott. Um 1620 durch H. Schreiber gebaut, Ende des 18. Jahrhunderts in der Wiener Militärmusik, dann auch in der Wiener Klassik verwendet. Als Klangcharakteristikum oder Baßverstärkung noch heute bedeutsam.



Saxophon

Saxophon: gewohnheitsmäßig zu den Holzblasern gerechnet, obwohl die weitere, stark konische Schallrohre aus Metall besteht. Sein Erfinder Adolphe Sax (1814–1894) baute es 1841 bewußt als Instrument zwischen Oboe (stark konisch) und Klarinette (einfaches Rohrblatt), und zwar ursprünglich wohl für Militarkapellen. Klarinettenmundstück durch leicht S-förmiges Rohrchen mit oberem Ende der Schallrohre verbunden, Schalltrichter sehr weit, nach oben zurückgebogen. Tonlocher mit Böhm-Mechanismus, 17 Klappen, Fingersatz ähnlich wie Oboe. Tonumfang etwa $2\frac{1}{2}$ Oktaven. Großen vom Sopranino bis zum Kontrabaß. Stimmungen meist Es, B (zuweilen F und C). Tiefe Instrumente klanglich dem Horn oder Violoncello, hohe den hohen Lagen der Klarinette ähnelnd, füllig, weich mit leichter Rauhheit, in der Tiefe derb-kraftig, in der Höhe scharf und grell. Sehr geschmeidig und vielseitig in der Spieltechnik, auch für Groteskwirkungen (lachen, quäken, schluchzen). Außer in der Militar- auch in der Kunstmusik (Berlioz, Bizet, R. Strauss, Hindemith), seit 1920 vorwiegend im Jazz verwendet. Klang am schönsten im Piano der mittleren Lagen.

Blechblasinstrumente

Röhre aus Metall (bes. Messing) meist gewunden, Luftsäule wird durch trichterförmiges Kesselmundstück angeblasen, Atem durch schwingende Lippen rhythmisch unterteilt. Je weiter die Röhre im Verhältnis zur Länge („Mensur"), desto tiefer der Ton. Einige Obertöne durch Überblasen möglich, diatonische und chromatische Zwischentöne durch „Stopfen" des sich

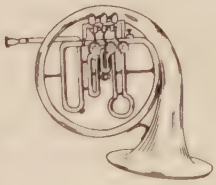
stark weitenden Schalltrichters, durch Ventile, Klappen und Züge (Zugposaune). Die ursprünglich im Klang stark differierenden „Bläserfamilien" sind durch Änderungen und Verbesserungen heute vielfach einander angenähert.

Trompete: im Mittelalter als langgestrecktes (nicht gewundenes) Heroldsinstrument von Arabien übernommen, bis etwa 1500 zur gewundenen Langform der heutigen Kavallerietrompete entwickelt; Naturtöne, umstimmbar durch auswechselbare Stimmbögen (um 1770, M. Wöggel); 1801 mit Klappen (Weidlinger, Wien); 1813 mit 2 (Blühmel), 1830 mit 3 Ventilen (Müller und Sattler). Rohrlänge um 130 cm; Tonumfang durchschnittlich 3 bis 3½ Oktaven, in C von fis–c‴ (f‴), in B von e–b″ (es‴), in F von h–g‴. Klang festlich, hell, schmetternd. Schon bei Bach (ohne Ventile, heute mit Ventilen in D) als Melodieinstrument.

Baßtrompete: eine Oktave tiefer klingend, weiter und weniger gestreckt als Normaltrompete, jedoch mit 4 Ventilen. Meist in B, A, C. Klang in der Tiefe mächtig und drohend, in der Höhe anfeuernd („Walkürenritt", R. Strauss' „Macbeth" usw.).

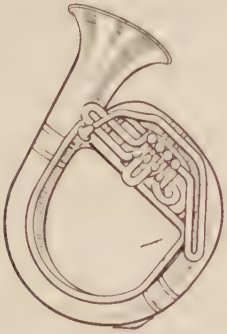
Jazztrompete

Trompete

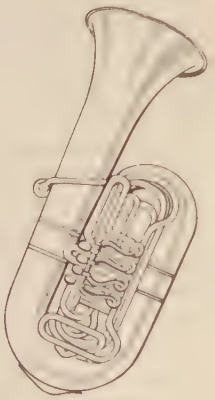


Horn

Posaune



Helikon



Kontrabaßtuba

Aida-Trompete: Art der langgestreckten alten Herolds-(Fanfaren-)Trompete.

Jazztrompete: verhältnismäßig lang, enge Mensur, vielfach „gestopft" (Dämpfer in der Stürze), gern vibrato geblasen mit bewußtem Verunklaren des Tons (smear).

Kornett (französ. *Cornet à pistons* = Pumpenventilkornett): um 1820 aus dem runden Posthorn entwickelt, daher weniger gestreckt als der Trompetenkörper, weitere Mensur, dementsprechend weicher im Klang (zwischen Horn und Trompete), drei Ventile. Mundstück mit sehr tiefer, konischer Bohrung.

Flügelhorn: gehört zur Kornettgruppe, 3 Ventile, tiefere Lagen als Kornett. Vor allem im Freien gebraucht (Militärkapellen usw.).

Horn (Waldhorn, Ventilhorn): Trichtermundstück-Instrument; sehr enge Mensur des kreisrunden Rohrs, am Mundstück leicht konisch, dann meist zylindrisch, schließlich stark konisch mit sehr weiter Stürze. Mundstück je nach Stimmung verschieden. Bis zur Einführung der Ventile Horner in allen zwölf Tonlagen; jetzt meist B und F. Umfang etwa $3\frac{1}{2}$ Oktaven. Klang etwa eine Oktave tiefer als entsprechende Trompeten, von metallischem Fortissimo bis zu verträumtem Pianissimo viele Abstufungen. Wegen enger Mensur spricht Grundton kaum an. Durch Stopfen (rechte Hand in der Stürze) Veränderung von Klang und Tonhöhe (diese um Halb- und Ganzton). Aus Jagd- oder Waldhorn vor 1750 entwickelt, seit den „Mannheimern" im Sinfonieorchester; gegen 1815 mit 2 Ventilen (Bluhmel-Stölzel), 1819 mit 3 Ventilen (Sattler). – *Waldhorn-* oder *Wagnertuben* (nach Wagners Angaben für den „Ring" gebaut) lassen sich als Baßhörner bezeichnen (werden auch von Hornisten geblasen). Weitere Mensur als beim Horn, kleineres Hornmundstück, 4 Ventile, nicht kreisrunde, sondern gestrecktere Form, Schlußwindung des Rohres sehr stark erweitert, Stürze wenig ausgeprägt. Tenorlage in B, Baßlage in F, auch Kontrabaß in C und B. Klang feierlich und edel.

Tuba: Kesselmundstück-Instrument; weite Mensur, rein konisch (gehört zu den Flügelhörnern), Längsröhren verlaufen senkrecht, Schalltrichter (bis 60 cm Weite) nach oben gerichtet, 4–5 Ventile. Tenortuba in B (Umfang Fis–c″), Baßtuba in F und Es (¸F bzw. ¸G–g′), Kontrabaßtuba in C oder B (¸D–d′). Dröhnender Klang. – Hervorgegangen aus der um 1800 entwickelten *Ophikleide* (Baßhorn mit Klappen), die ihrerseits aus dem schlangenförmig gewundenen *Serpent* (einer Baßzinke) entstanden war. Heutige Orchestertuba 1835 von Wieprecht und Moritz konstruiert, in Frankreich von Adolphe Sax (1814–1894) gebaut.

Helikon: Rundform der Kontrabaßtuben, um den Oberkörper des Bläsers gewunden (Stütze linke Schulter), Schalltrichter nach vorn. In C (Um-

fang ,C–c'). Mächtiger, dröhnender Klang. Vor allem in Militärkapellen seit Mitte des 19. Jahrhunderts. – Abart ist das von dem amerikanischen Militärkapellmeister und Marschkomponisten John Philip Sousa (1854 bis 1932) erfundene *Sousaphon;* erhöhte, sehr breite Stürze.

Saxhörner: von Adolphe Sax (1814–1894) aus dem älteren Klappenhorn entwickelte Blechbläserfamilie, 7 Instrumente vom Sopranino bis zum Kontrabaß. Gleiche Mensur, gleiche Form (gestreckte Tuba).

Posaune (*Trombone*)*:* aus der mittelalterlichen Busine entwickeltes Instrument; die zum doppelten U gebogene Röhre (Gesamtlänge 2,75–3,75 m, Instrumentenlänge 0,90–1,25 m) ist überwiegend zylindrisch, erst der zur Stürze führende Teil konisch. Zwei ineinander verschiebbare Stücke: Schallstück und Zug, dazu der das Mundstück (Kesselmundstück) tragende Teil, mit dem Schallstück durch zwei Querverbindungen verstrebt. Durch Ausziehen des Zuges Grundton und überblasene Oktaven (stufenweise) um 6 Halbtöne erniedrigt, so daß chromatisches Spiel möglich ist. Versuche, statt der Züge Ventile zu benutzen (seit 1830), hatten nur in der Militär- und Jazzmusik Erfolg, da der feierlich-edle Klang verändert wird. Hauptformen: Tenorposaune in B (Umfang E–c''), Baßposaune in F (,A–f'); beide in C notiert. Entwickelt im 15. Jahrhundert, zunächst keine Züge, aber gleiche Form wie heute. Bereits in der Opern- und Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts, seit Beethoven in der Sinfonie. Harmonie-, doch auch Melodieinstrument. Infolge seiner Beweglichkeit auch in Jazzkapellen verwendet, hier oft Glissando, Dämpfer usw.

Luren: altgermanische Blasinstrumente, aus Bronze gegossen, Gestalt S-förmig, dickwandig, leicht konisch, mündend in einen Schallteller. Länge 1,50–2,40 m; meist paarweise gefunden. Nur Naturtöne.

Zinke: Grifflochhorn, ursprünglich aus Holz (auch Elfenbein), Trompetenmundstück, Grifflöcher für Fingerverschluß. Großform der schlangenförmig gewundene *Serpent* (Baßzinke). Beliebt vor allem im 16. und 17. Jahrhundert; noch von Bach verwendet. Des sehr rauhen Klanges wegen vielfach zu den Blechbläsern gerechnet.

Tasteninstrumente

Mittels einer Klaviatur zu spielende Instrumente werden als Tasteninstrumente bezeichnet, gleich, ob Luft oder Saiten in Schwingung gesetzt werden. Bezeichnung nicht ganz folgerichtig durchgeführt; so rechnet man z. B. die Celesta bald zu den Schlag-, bald zu den Tasteninstrumenten, die mit Klaviatur versehenen Akkordeons werden kaum als Tasteninstrument bezeichnet.

Celesta: s. Schlag- und Geräuschinstrumente.

Cembalo (eigentl. *Clavicembalo;* als Kleinform *Spinett*): Vorläufer des Klaviers. Waagerecht verlaufende Saiten in Richtung der Tasten werden durch einen Federkiel angerissen (daher auch „Kielflügel" genannt). Umfang ‚F–f'''. Oft zwei Manuale. Rauschender Klang. Als Generalbaß- und Soloinstrument im 17. und 18. Jahrhundert vorherrschend. Durch Oktavkoppelung, Pedal usw. kann der schnell verhallende Klang verstärkt, durch besondere Züge (Lauten-, Harfenzug) verändert werden.

Cembalo

Klavichord: ein anderer Vorläufer des Klaviers. Waagerecht, aber quer zur Tastenrichtung verlaufende Saiten in einem (oft sehr kleinen) zitherartigen Kasten. Das Tastenwerk steuert einige Stege („Tangente"), durch die die Saiten an verschiedenen Stellen berührt werden, so daß verschieden hohe Töne entstehen, aber immer nur einer auf einer Saite, da der nichtschwingende Teil der Saite abgedämpft wird („gebundenes Klavichord"). Die Tangente bleibt an der Saite liegen, man kann daher durch Nachdrucken der Taste einen „bebenden" Effekt hervorrufen (eine Art Vibrato). Seit etwa 1700 auch „bundfreie" Klavichorde mit je einer Saite (auch chorisch) für jeden Ton. Klang schwach, aber sehr ausdrucksvoll, singend. Seit dem 14. Jahrhundert aus dem Psalter entwickelt.

Klavier: 85–88 Töne, für die hohen drei Saiten, in der Tiefenlage zwei, schließlich nur eine (mit Kupfer übersponnen). Saiten meist parallel, entweder waagerecht in Tastenrichtung (*Flügel*) oder senkrecht (*Pianino*). Die im Ruhestand durch Filze gedämpften Saiten werden durch Tastenanschlag dämpfungsfrei und mit filzbezogenen Hämmerchen angeschlagen. Beim Flügel verschiebt das linke Pedal den Mechanismus derart, daß vom Hammer weniger als drei Saiten getroffen werden; beim Pianino bringt eine Querleiste alle Hammer näher an die Saiten, wodurch der Hammerweg stark verkürzt wird. Das rechte Pedal hebt die gesamte Dampfung, läßt nachhallen. Je stärker der Anschlag, desto lauter der Ton. Viele Anschlagsarten (legato, leggiero, staccato usw.).

Erfinder des Hammerklaviers (Hämmerchen anstelle von Tangenten oder Kielen), war Bartolomeo Cristofori (1655–1731) in Florenz 1709, dann Chr. Schröter (1699–1782) in Nordhausen, verbessert durch Gottfried Silbermann (1683–1753) in Freiberg 1730 und 1745 (zuvor temperierte Stimmung durch Andreas Werckmeister) und Joh. Andreas Stein (1728–1792) in Augsburg um 1773. Weitere Verbesserungen im 19. Jahrhundert durch

Erard, Wornum, Babcock, Steinway, Bechstein, Blüthner, Ibach, Schiedmayer, Grotian-Steinweg u. a. – Heute allgemein die „englische Mechanik" verwendet, die durch Hinaufschnellen der Hämmer einen größeren Ton erzeugt; die „Wiener Mechanik" mit ihrem Hinaufstoßen der Hämmer ermöglichte dagegen ein leichteres Spiel.

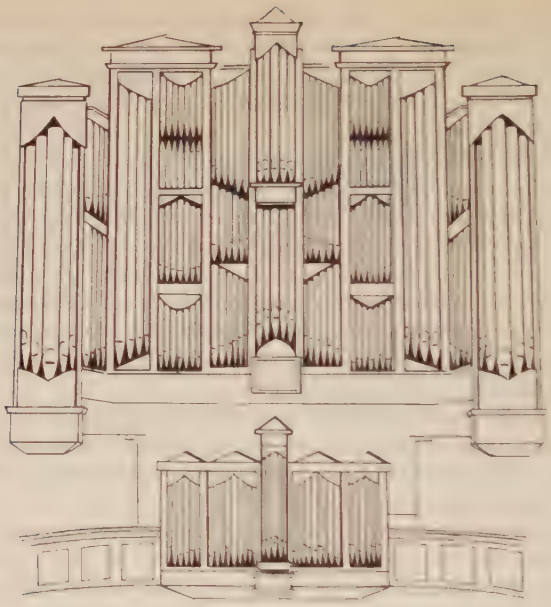
Neo-Bechstein: s. Elektrische Instrumente.

Orgel: das Instrument mit dem größten Tonumfang. Durch einen Blasebalg wird eine Pfeifenreihe zum Tönen gebracht. Luftzufuhr freigegeben durch Tastatur (Manual und Pedal). Schon im Altertum entstanden, und zwar ist die Wasserorgel (Luftzufuhr durch Wasserdruck) mehrfach bezeugt; eine solche kam vor 800 von Ostrom nach dem Abendland (757 Geschenk einer Wasserorgel aus Byzanz an den Frankenkönig Pippin); mit Winddruckzufuhr zur jetzigen Orgelart umgewandelt. Seit der Gotik das entscheidende Kunstinstrument der Kirchenmusik.

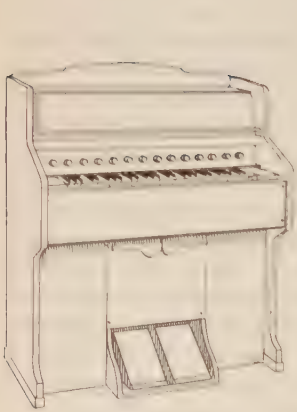
Hauptteile der Orgel: a) *Winddruckwerk:* früher Bälgetreter oder Bälgezieher, heute Windturbine mit Elektromotor; Luft wird in die Windladen der Pfeifen und Register gepreßt. b) *Pfeifen-* und *Registerwerk:* Zahl der Pfeifen verschieden (größte Orgel in Atlantic City mit über 33000 Pfeifen von 19,5 m bis 6 cm, 455 Register, 7 Manuale). Größe der offenen Pfeifen nach dem Ton C bestimmt, nämlich acht Fuß (8′ = 2,63 m, Durchmesser 15,55 cm), bei 16′ doppelt so lang und eine Oktave tiefer, bei 4′ halb so lang und eine Oktave höher, 5⅓′ eine Quinte höher. Zu jedem Ton kann seine volle Obertonreihe eingeschaltet werden. Die nicht offenen, „gedackten" Pfeifen sind nur halb so lang wie die offenen von gleicher Tonhöhe; sie bringen nicht alle, sondern nur die ungeradzahligen Obertöne. Alle Pfeifen gleicher Klangart heißen Register, sie werden mittels Registerknopf gekoppelt („gezogen"). Vielfache Registermischung möglich. Pfeifenmaterial: Holz, Zinn, Blei-Zinn-Legierung, Kupfer, Silber u. a.; Hauptstimmen: Lippenpfeifen (nach Art der Blockflöten) und Zungenpfeifen (aufschlagende Zungen mit Schallbechern). c) *Spieltisch:* zwischen 2 und 5 Manualen, diese kürzer als beim Klavier, weil die höheren und tieferen Töne durch Züge und durch das Pedal (wie eine Klaviatur) realisiert werden können; dazu die Registerzüge. d) *Übertragungswerk (Traktur):* 1) mechanisch (direkte Hebelverbindung von Taste und Pfeife, dadurch „fühlt" der Spieler die Tonerzeugung), 2) pneumatisch (Tastendruck durch Luftdruck auf Pfeifen übertragen, leichter spielbar, aber Pause zwischen Tastendruck und Tonerzeugung), 3) elektrisch (bequemste Art, besonders weil Spieltisch beliebig weit vom Wind- und Pfeifenwerk aufgestellt werden kann).

Bekannte Orgelbauer und Orgelbautechniker:

15.–16. Jahrhundert: Johannes *von Bergen* (1494 Orgel zu Langensalza), Familie *Antegnati* (1553 Dom zu Mailand).



Orgel



Harmonium

Flügel

17.–18. Jahrhundert: Esaias *Compenius* (1617 Orgel in Schloß Frederiksborg), Arp *Schnitger* (1648–1720, Berlin, Bremen, Magdeburg, vor allem Hamburg, viel Ausland), Familie *Silbermann:* Andreas (1678–1734, Basel, Colmar, Offenburg, Straßburg), – Gottfried (1683–1753, u. a. Freiberg, Dresden), – Johann Andreas (1712–1783, vor allem im Elsaß), Zacharias *Hildebrandt* (1688–1757, Dresden, Naumburg), Gottfried *Hildebrandt* (um 1724 bis 1775, Hamburg), Jos. *Gabler* (1700–1771, Kloster Weingarten).
19.–20. Jahrhundert: Joh. Eberhard *Walcker* (1794–1872) und dessen Nachfahren (Frankfurter Paulskirche, Ulmer Münster, Dome zu Freiburg, Speyer, Wien, ferner Hamburg, viel im Ausland), Karl Gottlieb *Weigle* (1810–1882, baute 1870 die erste rein elektrische Orgel in Europa), Aristide *Cavaillé-Coll* (1811–1899, Notre-Dame, Madeleine und St Sulpice zu Paris), Georg Friedr. *Steinmeyer* (1819–1901) und seine Nachfolger (Passauer Dom, Ottobeuren, beide mit fünf Manualen), Friedr. *Ladegast* (1818–1905, Nikolaikirche in Leipzig, Merseburger Dom), Wilh. *Sauer* (1821–1916, Thomaskirche in Leipzig, Breslauer Jahrhunderthalle), Hans Henny *Jahnn* (1894 bis 1959), Emil *Welte* (1841–1923) u. a.

Portativ (Organetto): kleine „tragbare" Orgel, nur Labialpfeifen, ohne Pedal; Orgelart des Mittelalters, mit der rechten Hand gespielt (etwas mehr als 2 Oktaven), mit der linken durch Blasebalg unter Winddruck gesetzt.

Positiv: meist pedallose Klein-(Tisch-, Haus-)Orgel, mehrere Register, oft als Chorstütze, doch auch solistisch zu verwenden; neuerdings wieder mehr beachtet.

Regal: Kleinorgel mit Zungenpfeifen, schmaler Kasten mit kurzer Klaviatur, dahinter zwei Bälge; im Spätmittelalter entwickelt; konnte auf einen Tisch gestellt werden.

Wurlitzer-Orgel: nur für weltliche Zwecke (besonders für Lichtspielhäuser) gebaute Abart der Orgel, mit Schwell- und Vibrationsklängen, Glissandowirkungen, leichter Spieltechnik (benannt nach der amerikanischen Herstellerfirma Rudolph Wurlitzer).

Hammondorgel: s. Elektrische Instrumente.

Harmonium: Instrument mit einem Manual (selten zwei); orgelartiger, jedoch nicht durch Pfeifen, sondern durch schlagende Metallzungen erzeugter Klang; Windzufuhr durch Treten (des Spielers selbst) oder Elektromotor. Registrierungsmöglichkeiten wie bei der Orgel, rechte und linke Hälfte der Klaviatur (etwa 5 Oktaven) können verschieden registriert werden – auch nach der Höhe. Dynamik durch Kniehebel oder durch Veränderung der Luftzufuhr veränderlich. Erfunden vor 1790 von Kirschnik in Petersburg, weiterentwickelt in Frankreich und Amerika, Name seit 1840. In der Kunstmusik nur selten verwendet; häufig dagegen in Betsälen, Schulen,

im Haus. Da der Klang manchmal als „zu flach" bezeichnet wird, neuerdings zuweilen durch moderne Positive ersetzt.

Zupfinstrumente

Bei Zupfinstrumenten werden die Saiten nicht mit dem Bogen gestrichen, sondern mit den Fingern oder mit Metall-(Horn- u. a.)Plättchen gezupft, angerissen, geschlagen. Vor allem vor dem Aufkommen der Violinfamilie spielten sie in der Kunstmusik eine Hauptrolle; heute mehr in Tanz-, Haus-, Volks-, Jugendmusik, doch werden sie neuerdings auch in der Kunstmusik, besonders bei stilgerechter Aufführung alter Werke, mehr und mehr verwendet.

Balalaika: in Osteuropa und Asien verbreitet. Flacher, dreieckiger Schallkörper, Hals an einem Dreieckswinkel angesetzt, mit Griffbunden. Drei über Stege geführte Saiten, die gezupft oder mit einem Plektron angerissen werden. Hauptgrößen: Prim-, Sekund-, Alt-, Baß-, dazu Pikkolo- und Kontrabaßbalalaiken; somit Möglichkeit, Balalaikaorchester zusammenzustellen.

Banjo: flacher, fellbespannter Holzreifen von 36 cm Durchmesser, ohne Schallöcher, tamburinartig, sehr langer Hals mit Griffbunden. Steg überträgt die Schwingung der 5–9 Saiten auf das Fell; gezupft oder gerissen. Scharfer, kurz abreißender Ton. Höchste Saite ist Melodiesaite („Chanterelle"). In der Hauptsache als Rhythmusinstrument verwendet in Volks- und Tanzmusik. Ursprünglich afrikanisch, dann in Amerika, von dort nach Europa.

Baßgitarre: s. Gitarren.

Bogenharfe: s. Harfen.

Chitarrone: lautenähnliches, großes Instrument der Generalbaßzeit. Großer Schallkörper, kurzer Hals mit Wirbelkasten für die über Griffbunde gespielten Hauptsaiten, dazu parallel etwa doppelt so lange, mitschwingende Baßsaiten. Mit Plektron gerissen.

Chrotta: s. Harfen.

Cister (*Sister*)*:* birnenförmiger Resonanzkasten, flach, Schalloch nahe dem mit Griffbünden versehenen Hals, wo auch der Abstand von Decke zu Boden am weitesten war; je nach Größe und Klanglage 4–11 Doppelsaiten; in Gebrauch 15.–18. Jahrhundert.

Cymbel: s. Zithern.

Gitarren: flacher Resonanzkörper in Form einer 8; Decke aus Fichten-, Boden und Zargen aus Ahornholz. Griffbrett auf dem Hals chromatisch eingeteilt durch Bünde. 6 Metallsaiten (die tiefen umsponnen) gestimmt auf E A d g h e′ (eine Oktave höher notiert). Wirbel seitlich (früher unterhalb) des Halsendes,

meist Schraubengewinde. Als Begleitinstrument geharft, geschlagen, gezupft (Bässe mit Daumen, Akkorde mit Fingern). Als Melodieinstrument nicht einfach zu spielen. Herkunftsland ist Spanien.

Die *Baßgitarre* hat außerdem sechs Baßsaiten, deren Tonhöhe durch Griffe nicht verändert werden kann.

Die *Hawaiigitarre* (mit größerem oder andersgeformtem Schallkörper) hat entweder sechs (E A e a cis′ e′) oder acht Stahlsaiten. Klangverstärkung durch elektrischen Tonabnehmer, Klangveränderung durch andere Griffart (z. B. mit Stäbchen). In der Tanzmusik als Melodieinstrument mit Vibrato- und Glissandoeffekten.

Schlaggitarre: größer als Normalgitarre, auch mit elektrischer Klangverstärkung, nur akkordisches Rhythmusinstrument in der Jazz- und Tanzmusik.

Ukulele: aus Hawaii stammende Kleingitarre; vier Saiten (a d fis′ h′), gezupft oder mit Stahlring gerissen. Vibrato- und Glissandoeffekte in der Tanzmusik.

Hackbrett: s. Zither.

Harfen: mehrere Arten; Hauptart ist heute die Doppelpedalharfe (Standharfe). Sie besteht aus: Fuß mit sieben Pedalen, Vorderstange (senkrecht auf Fuß), Resonanzkasten (verjüngt sich vom Fuß schräg nach oben), geschwungenem Saitenhals, der obere Enden von Fuß und Resonanzkasten verbindet. Durchschnittlich 46–48 hohe (Darm) und tiefe (metallumsponnen) Saiten, die vom Saitenhals zum Resonanzkasten führen, parallel zur Vorderstange; Gesamthöhe etwa 1,75 m. Tonumfang etwa von ˏCes-g‴′; Grundstimmung Ces-Dur, diatonisch. Durch sieben Pedale können alle Töne dieser Leiter um einen Halb- oder einen Ganzton höher gestimmt werden. Alle Ces-Saiten rot, alle Fes-Saiten blau (zum leichteren Überschauen); mit den Fingern gezupft oder gerissen. „Doppel"-Pedalharfe, weil durch Raster zweifach die Pedale festgestellt werden können. Besondere Klangwirkungen: Glissando, Flageolett, gebrochene Akkorde, schnelle Tonrepetition mit beiden Händen. Pedalharfe erst seit etwa 1720 (G. Hochbrucker). Vorher nur in Einzeltönen schnell umzustimmende Hakenharfe. Doppelpedalharfe seit 1810 (S. Erard).

Bogenharfe: aus der Bogenwaffe entstanden; anfangs eine, dann drei (Sumerer) abgestimmte Saiten; aus kleiner Armharfe im Laufe der Jahrtausende zur Standharfe entwickelt. Größere Stabilität brachte die Winkel- oder Rahmenharfe mit Saitenhalter und Resonanzkasten, so daß die Zahl der Saiten vermehrt werden konnte. Weiterentwicklung durch Minnesänger, Spielleute, Meistersinger. Seit etwa 1400 allmähliche Umstellung auf die neuere Harfe.

Leiern (in Altgriechenland als Kithara und Lyra bezeichnet; ähnlich die altirische Crwth oder Chrotta): zählen strenggenommen nicht zu den

Balalaika Banjo Cister Gitarre Mandoline Laute

Zither

Hackbrett

Harfe

Harfen. Kastenförmiger, oft abgerundeter Resonanzkasten, aus dem rechts und links je ein „Hals" herausragt; Halse am Ende durch Querstange verbunden. Abgestimmte (meist 7) Saiten liefen vom unteren Ende des Resonanzkastens über den Zwischenraum zwischen den Halsen zur Querstange. Manchmal mit einfachem Griffbrett und mitschwingenden Bordunsaiten.

Hawaiigitarre: s. Gitarren.

Kithara: s. Harfen.

Laute: Schallkörper bauchig, Decke aus Fichten-, Boden aus Ahornholz. Hals läuft oft in einen Knick aus, daran rechts und links Wirbel als obere Halter der Saiten, auf dem Griffbrett Bünde. 6 Saiten, die 5 tieferen meist doppelt („doppelchörig"). Stimmung früher meist A d g h e′ a′, heute wie Gitarre. Oft mit Baßsaiten ˌA ˌH C D. Aus Arabien (al ʼûd = Holz) nach Spanien gekommen, hier bedeutende Lautenkompositionen. Seit dem 13. Jahr-

hundert in ganz Europa. Hochblüte 16.–18. Jahrhundert als Begleitinstrument zum Lied und als Generalbaßinstrument vor dem Cembalo bzw. Klavier. Klangreicher und weicher als Gitarre.

Leier, Lyra: s. Harfen.

Mandoline: Sopranstimme der Mandolenfamilie. Form wie eine kleine bauchige Laute (doch auch in Flachform). 4 Doppelsaiten in Violinstimmung (neapolitanisch; die oft sechssaitige Mailänder Mandoline hat keine Doppelsaiten, wird verschieden gestimmt). Mit Plektron aus Schildpatt („Penna") angerissen, gezupft oder tremoliert; kräftig, rauschend. Nach 1700 in Italien entwickelt (wohl Abkömmling der Laute). Von Mozart bis zur Gegenwart immer wieder als charakteristisches Melodieinstrument in der Kunstmusik verwendet. Früher entstanden ist die Mandola (zuvor Quinterne genannt), größer als Mandoline, eine Oktave oder eine Quinte tiefer gestimmt, „Bratsche" der Mandolenfamilie. Mandoloncello, tiefstes Instrument der Familie; in großer Mandolen-, aber auch Kontrabaßform; heute selten.

Psalter: s. Zithern.

Scheitholt: s. Zithern.

Theorbe: ähnlich der Chitarrone (s. d.), doch war der Doppelhals kürzer und der Schallkörper größer als bei dieser.

Ukulele: s. Gitarre.

Winkelharfe: s. Harfen.

Zithern: verschiedene Arten. Schlagzither (mehrere Typen: Konzert-, Elegie-, Mittenwalder- Salzburger-Zither u.a.) mit sehr flachem, auf den Tisch zu stellenden Resonanzkasten, rechteckig, die dem Spieler abgewandte Seite in Bogenform. Schalloch ungefähr in der Mitte. 28–42 in Quinten und Quarten gestimmte Begleitsaiten. Dem Spieler am nächsten das Griffbrett mit 29 chromatischen Bunden und 5 Melodiesaiten (Münchener Stimmung: c g d′ a′ a′ – Wiener Stimmung: c g g′ d′ a′), die mit Stahlring auf rechtem Daumen angerissen werden. Baßsaiten mit den Fingern. Vibrato-, Glissando- und Flageoletteffekte. Ausgebildet seit 17. Jahrhundert, nach Vorläufern:

Scheitholt: langer schmaler Holzkasten mit 1–4 Melodiesaiten über Griffbrett und zusätzlichen Begleitsaiten; mit den Fingern gezupft. Zählt zu den ältesten Vorläufern der Zither.

Hackbrett: flacher, meist trapezförmiger Schallkörper. Zahlreiche Saiten (ohne Griffbrett und ohne Bünde), nicht gezupft, sondern geschlagen mit zwei kleinen Holzhämmern (in Italien als „deutscher Psalter" bezeichnet).

Zymbal (Cymbel): eine Art größeres Hackbrett, chromatisch, mehrchörig bezogen. Hämmerchen auf einer Seite mit Leder überzogen, so daß verschiedene Effekte erzielt werden können. Bekannt durch Zigeunerkapellen.

Psalter: ebenfalls trapezförmig, Saiten werden aber nicht geschlagen, sondern mit den Fingern gezupft oder mit Plektron gerissen. Schon bei den Hebräern bekannt („Kinnor"), seit dem 11. Jahrhundert in Europa.

Elektrische Instrumente

Unter elektrischen Instrumenten verstand man früher mechanische Instrumente (Spieluhr, Leierkasten, Orchestrions usw.), die nicht mehr mit der Hand, sondern durch einen Elektromotor in Bewegung gesetzt wurden. Das Prinzip des „elektrischen Klaviers" bestand z. B. darin, daß eine Papierrolle mit ausgestanzten Löchern über ein System von Stiften lief, die ihrerseits den Anschlagmechanismus in Gang brachten. Ähnlich die Orchestrions (mit Orgel, Klavier, Trommeln usw.) oder die Kombination von Violinen und Klavier (vier senkrecht stehende Violinen wurden bedarfsweise an einen umlaufenden „Streichring" gedruckt) und andere mechanische Vorrichtungen. Heute ist die Bezeichnung „elektrische Instrumente" eine Abkürzung für solche Geräte, die mit elektroakustischen und schwingungserzeugenden Mitteln eine mechanisch oder elektrisch erzeugte Musik hörbar machen (vgl. dazu „Elektronisches Komponieren" S. 116 ff.).

Elektromechanische Instrumente:

Vorwiegend Saiteninstrumente, bei denen auf den Resonanzkörper verzichtet werden kann, weil Saitenschwingung in elektrische Schwingung umgewandelt, verstärkt und durch „Lautsprecher" ausgestrahlt wird. Dazu gehören u.a.:

Elektrovioline, Elektrocello (auch andere): nach Oskar Vierling (geb. 1904).

Elektrochord (Vierling zusammen mit der Flügelbauanstalt Förster): ein Klavier, das durch verschiedene Register elektromagnetisch und elektrostatisch beliebige Klangfarben wiedergeben kann.

Neo-Bechstein (W. Nernst mit Siemens und Bechstein): elektromagnetischer Flügel mit Mikrohammern für leichtes und störfreies Spiel, Klangveränderungen möglich.

Elektrogitarre: Tonverstärkung und – wie bei allen elektromechanischen Instrumenten – Tonverlängerung möglich; hat jedoch Resonanzboden und kann wie gewöhnliche Gitarre gespielt werden (Hawaiigitarre).

Elektrocembalo (E. Thienhaus): Cembalo mit zwei eingebauten Mikrophonen und zwei in Abständen aufgestellten Lautsprechern (um Stereohören zu ermöglichen). Soll die Klangkraft des Cembalos der des stark besetzten Orchesters angleichen.

Welte-Lichtton-Orgel (1936, Edwin Welte): elektromechanisch und elektrooptisch; rotierende „Tonscheiben" mit „Klangbildern" unterbrechen das Licht von Glühlampen, dadurch in lichtelektrischen Zellen Frequenzwechselspannungen; über Verstärker zu Lautsprecher. 12 Tonscheiben, an-

Der Chor
von Albrecht Dürer

Drei musizierende Damen mit langer Querflöte und Laute aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts vom „Meister der weiblichen Halbfiguren"

Die Bayrische Hofkapelle in München
unter ihrem Meister Orlando di Lasso (um 1532–1549)

Der Musiklehrer am Spinett. Gemälde von Jan Steen (1626–1679)

Heilige Cacilie mit Standharfe, Bundviolon, Schalmei, Oboe, Tamburin.
Gemälde von Nicolas Mignard (1606–1668)

getrieben durch 12 Elektromotoren, von denen jeder um $^1/_{12}$ geschwinder ist als der vorige. Gespielt wie Orgel.

Hammondorgel (Kinoorgel): im Prinzip etwa mit der Lichttonorgel zu vergleichen. Bebender, sehr umfangreicher „Imitationsklang" der Orgel, doch auch neue Klänge erzeugbar; synthetische Klangerzeugung, Vibrato-, Tremolo-, Choreffekte.

Vollelektrische (elektronische) Instrumente:

Wegfall mechanisch bewegter Tonerzeuger; Röhrengeneratoren oder Glimmlampensummer erzeugen die elektrische Grundschwingung. Über Umwandler und Verstärker zu Lautsprecher.

Sphärophon (Jörg Mager, 1926): Frequenz der in Röhrengeneratoren erzeugten Schwingungen wird durch veränderliche Kondensatoren eingestellt; Tastenbedienung. Heute kaum noch bekannt.

Hellertion (Bruno Helberger und Peter Lertes, 1931): Frequenzregelung durch Fingerdruck auf einen Metallstreifen über einem „Manual" (Widerstandsstreifen): an verschiedenen Stellen – verschiedene Töne; verschieden starker Druck – verschiedene Lautstärke. Je Manualdruck (bis zu vier Manuale) ein Ton. Kaum noch verwendet.

Ätherwelleninstrument (Leon Theremin, 1924): zwei Hochfrequenzschwingungen werden übereinander gelagert, eine unveränderlich, die andere mit Metallantenne als Kondensator, deren Schwingungsfrequenz beeinflußt wird durch Annäherung und Entfernung der rechten Hand (menschlicher Körper als Kondensator). Je größer die Annäherung, desto geringer die Intervalle. Die Unterschiedsfrequenz wird gefiltert und im Lautsprecher hörbar. Töne gleiten ineinander über.

Trautonium (Friedrich Trautwein, 1924): im Glimmlampensummer oder Kippgenerator erzeugte Kippschwingungen; gleichbleibende Obertone (synthetisch) werden ausgesiebt. Über einer Spielschiene mit beweglichen Hilfstasten läuft eine Spielsaite, die durch Niederdrücken an verschiedenen Stellen (zur Orientierung ist unter der Spielsaite eine Art Klaviatur angebracht) verschiedene Klänge im Lautsprecher entstehen läßt. Anklingen, Klangkonstanz, Abklingen, Tonhöhe, Klangfarbe genau zu regulieren; Klangstärke durch Pedal, dazu Register. Das Trautonium, durch den Erfinder vielfach verbessert bis zum „Mixturtrautonium" (mit Oskar Sala), hat unter den Komponisten vor allem Harald Genzmer beschäftigt. Auch naturalistische Geräusche.

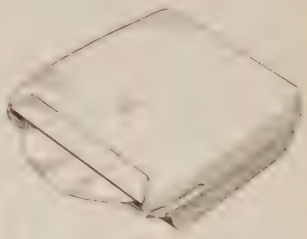
Ondes Martenot (Maurice Martenot, 1928): dem Ätherwelleninstrument Theremins verwandt, nur nicht mit der Hand allein, sondern mit einem verschiebbaren Draht zu bedienen, dann Klaviatur. Viel verwendet, u. a. von Messiaen; in Theatern, Filmen, Funk, Orchesterwerken.

Spieldose

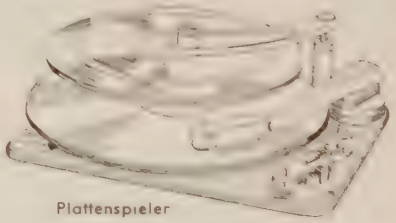
Musikautomat

Trautonium

Tonbandgerät

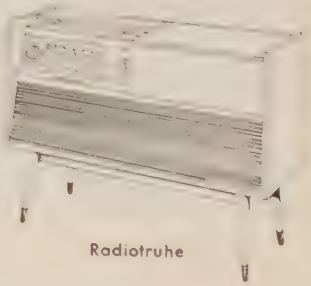


Phonoautomat



Plattenspieler

Tonbandgerät



Radiotruhe

Lautsprecher mit Fernbedienungsgerät

Elektrophone: eigentlich Zusatzgeräte für Klavier oder Akkordeon (Hohner), durch die besonders Holzbläserklänge hervorgerufen werden können. Viele Abwandlungen.

Elektroorgeln: als Kirchenorgel und für Unterhaltungsmusik. Dazu gehören u. a. die verbesserte Hammondorgel, die ebenfalls amerikanische Consonataorgel, die Polychordorgel III (nach Harald Bode gebaut). Diese und ähnliche Orgeln werden nach Art der überkommenen Orgel gespielt, haben einen zwar ähnlichen, jedoch nicht denselben Klang.

Schlag- und Geräuschinstrumente

Becken: zwei in der Mitte gewölbte Messingteller. Streifend gegeneinander geschlagen: greller Schall; einzeln mit dem Paukenschlegel geschlagen: aufzischendes Gellen; mit zwei Paukenschlegeln gewirbelt: gongähnlich hell. Stammen aus dem Orient. In Europa anfangs nur für Militärmusik, dann in der Oper für Tänze und Aufzüge, schließlich im Sinfonieorchester für Klangmalerei und Akzentgebung.

Bongo: zylinderförmige Handtrommeln (meist paarweise), unten offen, also nur ein Fell; mit Hand, Fingerspitzen oder Klöppeln geschlagen.

Celesta: Großform des Glockenspiels; hohle Stahlstäbe in harmoniumartigem Gehäuse, gespielt mittels Klaviatur, daher auch zu den Tasteninstrumenten gerechnet. Tragfähiger, weicher (ital. *celeste* = himmlisch) Klang. Erfunden 1886 von dem Franzosen A. Mustel, im spätromantischen Orchester beliebt (Überreichung der Rose im „Rosenkavalier").

Conga: einseitig mit Schweinsfell bespannter, nach unten sich verjüngender Trommelzylinder, farbig bemalt, mit der Hand geschlagen, dumpfer Ton.

Flexaton: an Holzgriff befestigtes, flexibles (daher Tonhöhenwechsel gestattendes) Blech, an das bei Rüttelbewegung zwei Holzkugeln klirren.

Glasharmonika: chromatisch abgestimmte, immer kleiner werdende Glasscheibenschalen auf einer durch Treten drehbaren Achse, befestigt auf tischartigem Gestell. Durch Berührung mit angefeuchteten Fingern leicht kreischende Töne. „Gesellschaftsspiel" im 18. Jahrhundert.

Glocke: Klangkörper aus Bronzelegierung mit Kupfer und Zinn, auch aus Stahl, Aluminium und zinnarmer Kupferlegierung. Die meisten werden mit Innenklöppeln „geläutet", die asiatischen von außen angeschlagen. In allen Kultreligionen; seit etwa 500 von der christlichen Kirche im Abendland eingeführt. Älteste datierte deutsche Glocke in Iggensbach (Obb.) 1144; beschriftete Glocken noch früher. Älteste bekannte Glocke im Lateranmuseum zu Rom (8./9. Jh.), nachträglich zu den „Theophilusglocken" gerechnet nach einer späteren Bauanweisung des Benediktiners Theophilus (10. Jh.). Im Orchester werden entweder liegende Stahlplatten

(im kleinen: Celesta) oder Röhren („Parsifalglocken" in Bayreuth elektrisch) verwendet.

Glockenspiel: auf Rahmen angebrachte, abgestimmte Stahlstäbchen, die mit einem Hämmerchen angeschlagen werden. Entstanden aus dem Xylophon (Ersatz der Holz- durch Stahlstäbchen). Im 18. Jahrhundert z.B. von Mozart in Papagenos Glöckchenspiel verwendet.

Gong: gewölbte, an den Rändern umgebogene Metallscheibe mit Buckel. Mit weichem Schlegel geschlagen: unheimlich drohnend; mit Schlegeln „gerührt": feierlich hallend. Aus Ostasien und Indien ins europäische Orchester übernommen, seit den frühen Romantikern besonders in der Oper verwendet.

Hi-hat: Becken, bedient durch Fußhebel.

Holzblock: mit Resonanzschlitz versehener kastenförmiger Holzblock; mit Klöppeln geschlagen, hohler, dumpfer Klang.

Kastagnetten: in Spanien rhythmisches (vom Tänzer selbst bedientes) Volks- und Tanzinstrument aus zwei innen ausgehöhlten Holzschalen von der Gestalt zweier Kastanienhälften (daher der Name), die mit einer Hand geschüttelt werden. Im Orchester an einem Holzgriff, mit einer flachen Aufschlagplatte in der Mitte. Herkunft aus dem Orient.

Lyra (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Saiteninstrument): an leierförmigem, auf einer Stange getragenem Gestell angebrachte Stahlplatten, durch Klöppel anzuschlagen. Oft mit Schellen behangt („Schellenbaum"). Aus der Janitscharenmusik in Militärkapellen übernommen.

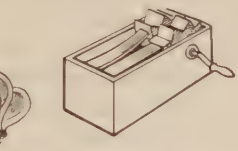
Maracas: s. Rumbakugeln.

Marimbaphon: Xylophon (s. d.) mit großen Holzstäben, darunter abgestimmte Metallröhren, die den Klang und die Tondauer vergrößern.

Maultrommel (Brummeisen): Vorläufer der Mundharmonika (seit dem 14. Jahrhundert). Wie eine Kugelflasche gebogenes Metallstück, zwischen deren „Hals" eine am „Flaschenboden" befestigte Metallzunge schwingt, die durch Anreißen zum Klingen gebracht wird. Die Maultrommel wird zwischen die Zähne genommen; durch Veränderung der Mundhöhle verschieden hohe Töne.

Pauken (Timpani, Kesselpauken): als Resonanzkörper meist kupferne, halbkugelförmige Kessel, Öffnung mit [Kalb]fell überzogen, durch Schrauben oder Hebelwerk spannbar. Im Gegensatz zu den Trommeln stimmbar: große Pauken zwischen (D, E) F und c, kleine zwischen B und f (a). Heute meist vier Pauken, von einem Spieler bedient. Schlegel mit Holzköpfen erzeugen harten, mit Leder- oder Schwammköpfen weiche Töne. – Die aus Asien stammende Pauke wurde Mitte des 15. Jahrhunderts nach Europa gebracht. Fester Bestandteil des klassischen Orchesters, in der Zweizahl meist in Quart- oder Quintabstand gestimmt.

Ratsche: Holzkasten mit Holzzahnrädern, deren Zähne (nicht parallel) durch Kurbeldrehung bewegt werden und an zwei Holz- oder Blechstreifen entlang „ratschen". – Stammt aus Volksbräuchen (z. B. Karfreitagsratschen anstelle von Glocken). Für lautmalerische Wirkungen auch im großen Orchester verwendet.



Ratsche

Conga

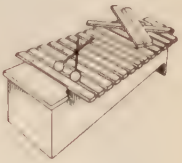
Kastagnetten
(Orchesterinstrument)

Rumbakugeln

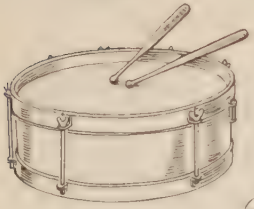
Tamburin

Becken

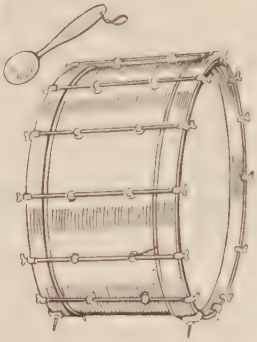
Triangel



Xylophon



kleine Trommel



große Trommel

Kesselpauke

Rührtrommel

Röhrenglocken: große, unten offene Metallröhren (oder Metallplatten) verschiedener Länge und Stärke; werden mit Lederhammer angeschlagen; dunkler, tiefer, schwingender Glockenton.

Rumbakugeln (Maracas, Cabagas): Rasseln, bestehend aus Gefäßen, in denen Kugeln oder Steine durch Schütteln oder Klopfen ein klapperndes Geräusch hervorbringen.

Sapo Cubano: eine Art Zepter mit Rillen, über die mit Holz- oder Metallzunge gestrichen wird, ratschendes, knarrendes Geräusch.

singende Säge: Glissando- und Vibratoinstrument, bestehend aus Bandsägeblatt, das angeschlagen oder gestrichen wird; Biegen des Blattes verändert die Tonhöhe.

Tamburin: spanische (baskische) Trommel. 5 cm hoher Holzreif von 30 cm Durchmesser, nur auf einer Seite mit Fell bespannt, am Reif bewegliche Glöckchen oder Metallstäbchen. Wird gerieben, geschlagen, geschüttelt, getrommelt. Rhythmusgebendes Instrument, vom Tänzer selbst zu bedienen („Carmen").

Tamtam: dem Gong verwandt, doch nicht gehämmert oder gegossen, sondern aus dünnen Metallspiralen geschmiedet.

Tomtom: kleine chinesische Trommel mit sehr hoher Zarge, geschlagen mit Klöppeln, dumpfer Klang.

Triangel: aus zweifach geknicktem Stahlstab gebildetes, an der oberen Spitze offenes Dreieck; mit Stahlstab geschlagen; durchdringender, heller Klang. Aus der „Türkenmusik" im 18. Jahrhundert ins europäische Orchester übernommen.

Trommeln:

kleine Trommel: röhrenförmiger Resonanzkörper (Zarge) aus Holz oder Messing, obere und untere Öffnung mit Kalbfell überzogen, durch Schnüre und Schrauben gespannt. Über Außenfläche des unteren Fells eine oder mehrere Darm-(Schnarr-)Saiten gezogen; mit zwei Holzschlegeln gerührt. – Schon im Altertum bekannt, im Mittelalter als kleine Hand- oder Armtrommel in Gebrauch, dann nach sarazenischem Vorbild zur hohen dumpfen Röhrentrommel (Südfrankreich) und als Landsknechtstrommel (Schweizer Söldner) vergrößert. Im 18. Jahrhundert wieder verkleinert.

Rührtrommel: eine Art „kleine Trommel" mit sehr hoher Zarge, meist ohne Schnarrsaite; mit Filzschlegeln geschlagen oder „gerührt"; dumpf-drohender Klang. Entwickelt aus der Landsknechtstrommel. Oft im romantischen Orchester.

große Trommel: Bauart wie kleine Trommel, jedoch um ein Vielfaches größer, ohne Schnarrsaiten. In horizontaler Lage entweder auf beiden Seiten mit filzüberzogenen Kloppeln geschlagen oder auf einer Seite mit einem

Schlegel, auf der anderen Seite mit Zweigen; meist nur mit kurzen Einzelschlägen, selten im Wirbel. Später auch Zarge mit der Rute geschlagen. – Um 1780 aus der Janitscharenmusik übernommen.

Bassdrum: der großen Trommel ähnlich, Durchmesser des abgedämpften Fells rund 65 cm, Zarge 35 cm. Schlegel wird durch Fußhebel bedient.

Snaredrum: kleine Trommel, Zargen verschieden hoch, Unterfell mit Katzendärmen überspannt.

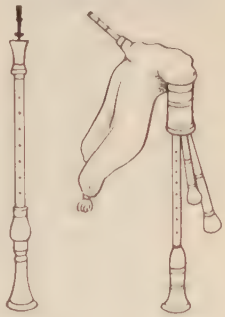
Vgl. auch Bongo, Conga, Tamburin, Tomtom.

Vibraphon: klaviaturmäßig angeordnete Metallplatten, unter denen Resonanzröhren hängen. Schließen und Öffnen (elektrisch) der Röhren erzeugt Vibrato, als verstärkendes Melodieinstrument verwendet (meist in Unterhaltungsmusik).

Waschbrett: metallbewehrte Fingerkuppen streichen über die Rillen; knarrend-kreischendes Geräusch.

Xylophon: Volks- und Orchesterinstrument aus 36 und mehr durch Ausschneiden der Rückseite abgestimmten Holzstäben auf Strohunterlage; auf mehrere Reihen verteilt. Umfang bis 4 Oktaven. Im großen Orchester wegen des trocken-hölzernen Klanges für grauenerregende, spukhafte (Totengebein) oder bizarre Wirkungen. – Stammt aus Asien (Name griechisch, = „Holzklinger"). In Europa zuerst 1511 erwähnt.

Volksmusikinstrumente



Schalmei Dudelsack

Alphorn: langes, konisches Rohr aus Holz (bis 4 m), auslaufend in einen verhältnismäßig kleinen Schallbecher, angeblasen mit Kesselmundstück. Meist gestreckte Form. Nur (meist unklare) Naturtöne. Rufinstrument in Asien und europäischen Gebirgsgegenden (Schweiz).

Dudelsack (Sackpfeife): Luftsack aus Fell oder Leder, unter den Arm geklemmt, gibt die Luft durch Armdruck an die Pfeifen ab, kann durch Mundstück ständig wieder gefüllt werden. In den Sack ist eine mit Grifflöchern versehene Schalmei gesteckt, dazu mehrere „Brummröhren" („Hummeln", in Quinten gestimmt), die in unveränderter Stimmung ständig mitsummen. Tonumfang der schottischen *Bagpipe* g–a (c). Doppelrohrblatt oder Klarinettenmundstück der Pfeifen. Jahrtausendealtes Instrument, um 1600 in 5 Größen von Sopran bis Baß. In Frankreich seit dem 17. Jahrhundert als *Musette*, Kunstinstrument mit Hilfsklappen und weicherem Klang. Heute vor allem in der schottischen Militärmusik.

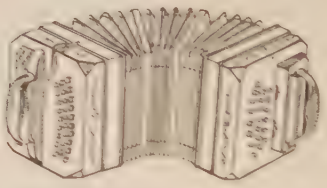
Okarina: Tonflöte in Gestalt eines Gänseeies (ital. *ocarina* = Gänslein). Eihohlraum mit 6–10 Grifflöchern; angeblasen durch seitlichen Stutzen. Gebaut seit etwa 1860 nach uralten, in allen Erdteilen vertretenen Gefäßflöten aus Flaschenkürbissen, Kokosnüssen u. dgl.

Blockflöte: s. Holzblasinstrumente.

Schalmei: s. Holzblasinstrumente.

Mundharmonika: flaches, kästchenförmiges Blasinstrument mit durchschlagenden Zungen in voneinander getrennten Kanzellen. Beim Anblasen schwingen die einwärts, beim Ansaugen die auswärts gebogenen Zungen. Diatonische und chromatische Bauart. Verbreitern der Mundöffnung ergibt Dreiklänge. In Mundharmonikaorchestern meist nur Melodieführung. 10–130 Stimmen. 1821 von Ch. F. Buschmann aus dem Harmonium entwickelt.

Pianoakkordeon



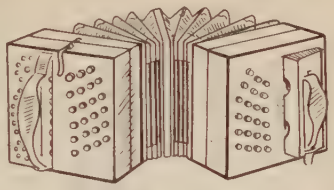
deutsche Konzertina

Akkordeon (*Handharmonika*): Handblasinstrument mit durchschlagenden Metallzungen, die durch Auseinanderziehen und Zusammendrücken des zwischen Melodie- und Baßseitenwänden befindlichen gefalteten Blasebalgs zum Klingen gebracht werden. Melodieseite mit parallelen Knopfreihen (diatonisch und chromatisch gebaut), Baßseite mit Knopfen, die ganze Akkorde auslösen (bis zu 140 „Basse"). Tonumfang der Melodieseite bis etwa 3 Oktaven. Entwickelt von Ch. F. Buschmann (1822 als „Handäoline") aus dem Harmonium, 1829 von dem Wiener C. Demian als Akkordeon. – Pianoakkordeon (Schifferklavier): Bezeichnung für Akkordeon, bei dem auf der Melodieseite statt der Knöpfe eine Klaviatur sitzt.

Konzertina: a) deutsche Konzertina: quadratisch, Melodieseite meist 3 Knopfreihen mit den Durtonleitern G, D, A, entsprechend auf der Baßseite, hier – im Gegensatz zum Akkordeon – nicht Akkordkoppelungen, sondern Einzeltöne. Neben den Haupttönen auf beiden Seiten zusätzlich chromatische Zwischentöne. Um 1830 gebaut von C. F. Uhlig. Besonders verbreitet in Südsachsen. b) englische Konzertina: sechseckig, 4 Knopfreihen auf beiden Seiten, wobei die auf den Notenlinien stehenden Töne auf der einen,

die zwischen den Linien auf der anderen Seite liegen. Besonders geschätzt als Melodieinstrument, häufig auch in Varietés (Grock) zu hören. 1829 in London von Wheatstone gebaut.

englische Konzertina



deutsches Einheitsbandoneon

Bandoneon: aus der deutschen Konzertina entwickelt (um 1840 von Heinrich Band, einem Schüler des Konzertina-Erbauers Uhlig), ursprünglich je 5 Knopfreihen auf Diskant- und Baßseite, die oberen zwei Reihen für die Töne, die den Durtonleitern G, D und A fremd sind, jeder Knopf für nur einen Ton; auch in chromatischen Formen gebaut; deutsches Einheitsbandoneon mit 144 Tönen. Vielfältige Spielmöglichkeiten.

Gitarre: s. Zupfinstrumente.

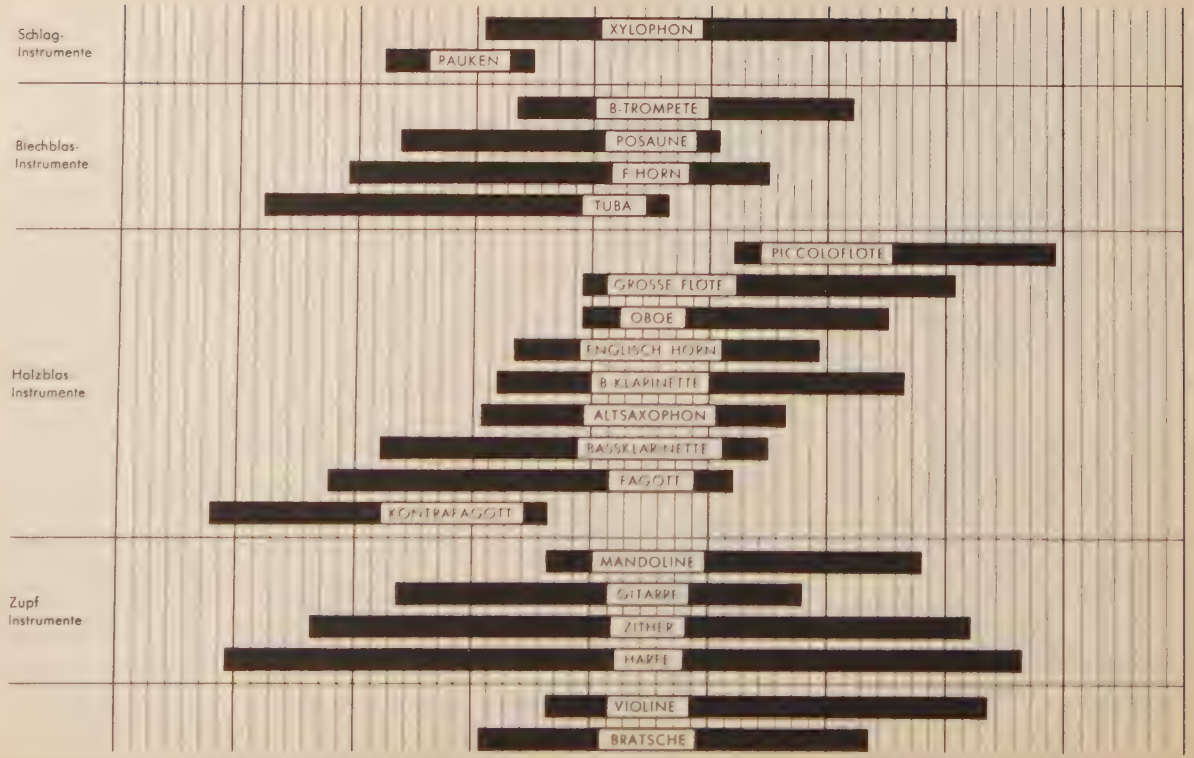
Mandoline: s. Zupfinstrumente.

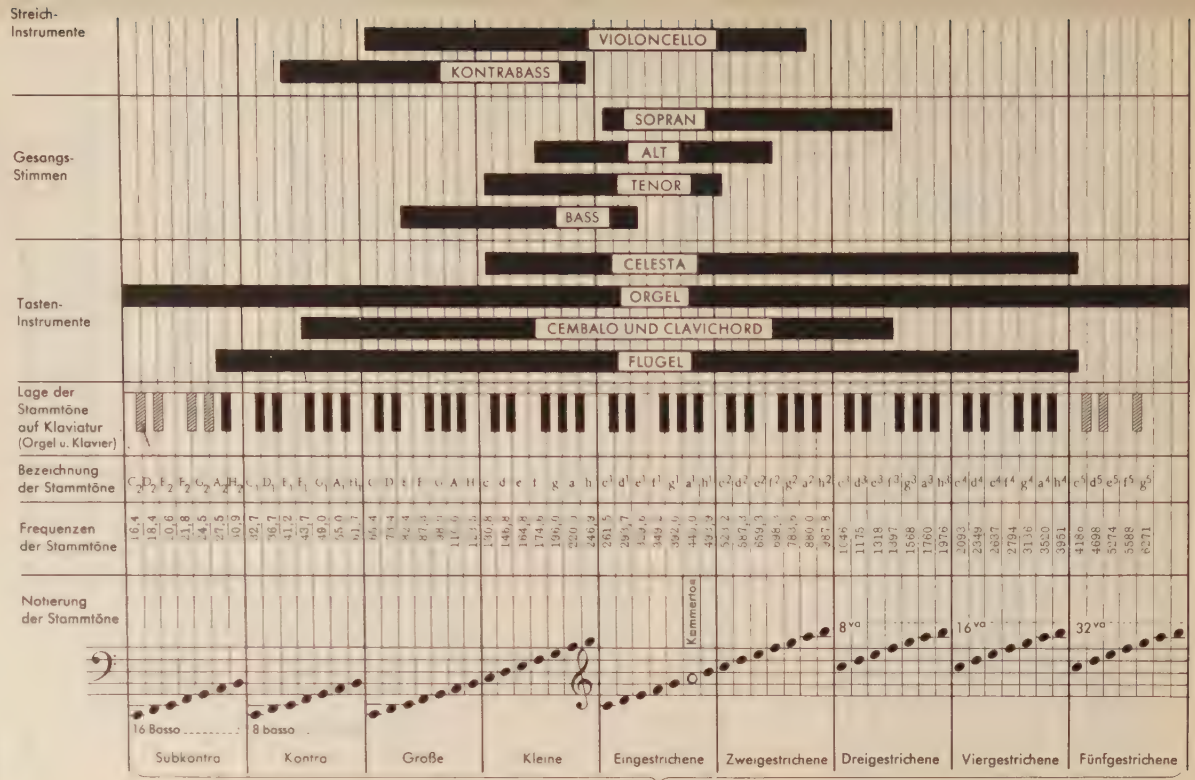
Zither: s. Zupfinstrumente.

Schoßgeige: herzförmiger Kasten, darauf Griffbrett mit Bünden (kein Hals), vier Saiten. Auf dem Schoß gehalten und mit Bogen gestrichen. Erfunden um 1820; einst fast ein Modeinstrument.

TONUMFANG

Instrumente und Gesang




Streich-Instrumente
VIOLONCELLO
KONTRABASS
Gesangs-Stimmen
SOPRAN
ALT
TENOR
BASS
Tasten-Instrumente
CELESTA
ORGEL
CEMBALO UND CLAVICHORD
FLÜGEL
Lage der Stammtöne auf Klaviatur (Orgel u. Klavier)
Bezeichnung der Stammtöne
Frequenzen der Stammtöne
Notierung der Stammtöne
Kammerton
8va
16va
32va
16 Basso
8 basso
Subkontra
Kontra
Große
Kleine
Eingestrichene
Zweigestrichene
Dreigestrichene
Viergestrichene
Fünfgestrichene
Oktave

KLANGGRUPPEN UND KLANGMISCHUNG

Die menschliche Stimme und die meisten Instrumente vermögen rein solistisch vollwertige künstlerische Leistungen zu vollbringen. Neue Probleme des Klanges, die dem Komponisten, dem Interpreten und dem Hörer stets bewußt sein müssen, ergeben sich, wenn die Klangträger in Gruppen (solistisch oder chorisch besetzt) auftreten oder verschiedene Klanggruppen sich miteinander verbinden. Jede Einzelgruppe soll die Wirkung der in ihr liegenden Möglichkeiten voll ausnutzen, gegebenenfalls sogar überhöhen; und in jeder Klangmischung der Gruppen soll die Eigenart jeder Gruppe erhalten bleiben, selbst wenn sie einer höheren Einheit dient. Es soll sich gewissermaßen eine „Gruppenklangpolyphonie" ergeben.

Reine Instrumentalgruppen

Gleichartige Instrumente

Saiteninstrumente:

gezupft, so Mandolinen- und Gitarrenorchester, Zithergruppen, Lautenorchester.

gestrichen, so Streichduos, -trios, -quartette, -quintette bis zum vollen Streichorchester. Besetzung verschieden, z. B. beim Streichtrio 3 Violinen oder 2 Violinen und 1 Bratsche oder je 1 Violine, Bratsche, Violoncello

Blasinstrumente:

Holzbläser, so Duos, Trios usw. in verschiedener Besetzung. Schon hier eine gewisse Klangmischung je nach Zusammenstellung (Flötenduos oder Duos für Flöte und Klarinette usw.).

Blechbläser, nicht so vielfaltig, bei nur solistischer Besetzung wie Holzbläser, dafür häufig in Blechbläsergruppen (sogenannte „Posaunenchöre").

Mischung von Holz- und Blechblasern, haufig in der Kammermusik (Bläserseptett usw.), bei Großgruppen gesteigert bis zu Blasorchestern wie Militärkapellen (s. Orchesterbesetzungen S. 167).

Mischung aller Instrumentalgruppen

Duos für Klavier und ein anderes Instrument (bei Hindemith mit je einem aller Orchesterinstrumente).

Trios, Quartette, Quintette usw. mit und ohne Klavier (z. B. Schuberts „Forellenquintett", Webers Klarinettenquintett und Trio für Klavier, Flöte, Cello).

Kleines und großes Orchester (vgl. Orchesterbesetzungen S. 160 ff.).

Reine Vokalgruppen (a cappella)

Duette, Terzette usw. in solistischer Besetzung und verschiedener Zusammenstellung; nur Frauen, nur Männer, beide gemischt; auch Doppelquartette u. a.

Frauenchöre; entweder 2 Alt- und 2 Sopranstimmen oder 1 Alt- und 2 Sopranstimmen.

Männerchöre; üblich 1. Tenor, 2. Tenor, 1. Baß, 2. Baß, doch bis 12stimmige Kompositionen (Messen), auch Doppel- und Dreifachchöre, zuweilen mit Massenbesetzungen von vielen Tausenden bei Sängerfesten.

Gemischte Chöre; ublich Sopran, Alt, Tenor, Baß, doch auch mit Unterteilung dieser Gruppen, mit Doppelchören, bis 32stimmig; verschiedener Klang, je nachdem die hohen Stimmen mit Frauen, Kindern oder Kastraten besetzt sind.

Kinderchöre; meist 2 Sopran- und 1 Altstimme, hellerer, kräftigerer Klang als Frauenchöre.

Jugend- und Kinderchore gemischt (z. B. Thomanerchor, Regensburger Domspatzen u. a.), Klang auffallend schlanker als bei gemischten Chören in gleicher Lage.

Instrumental- und Vokalgruppen gemischt

Sololied mit Instrumentalbegleitung (Klavier, Laute, Streichquartett, Orchester); häufig ausdrucklich für „tiefe" oder „hohe" (Männer- oder Frauen-)Stimme geschrieben; textlich oft nur fur Frauen- oder nur fur Männerstimme geeignet.

Ensemblelieder (jede Stimme solistisch besetzt); mit ähnlichen Begleitinstrumenten wie Sololied.

Chorwerke mit und ohne Gesangssolisten, dazu Orchester in verschiedenen Größen, so Kantaten, Messen, Oratorien, Passionen, weltliche Werke wie Balladen, Rhapsodien (z. B. „Rhapsodie für Alt-Solo, Mannerchor und Orchester" von Brahms) u. a.

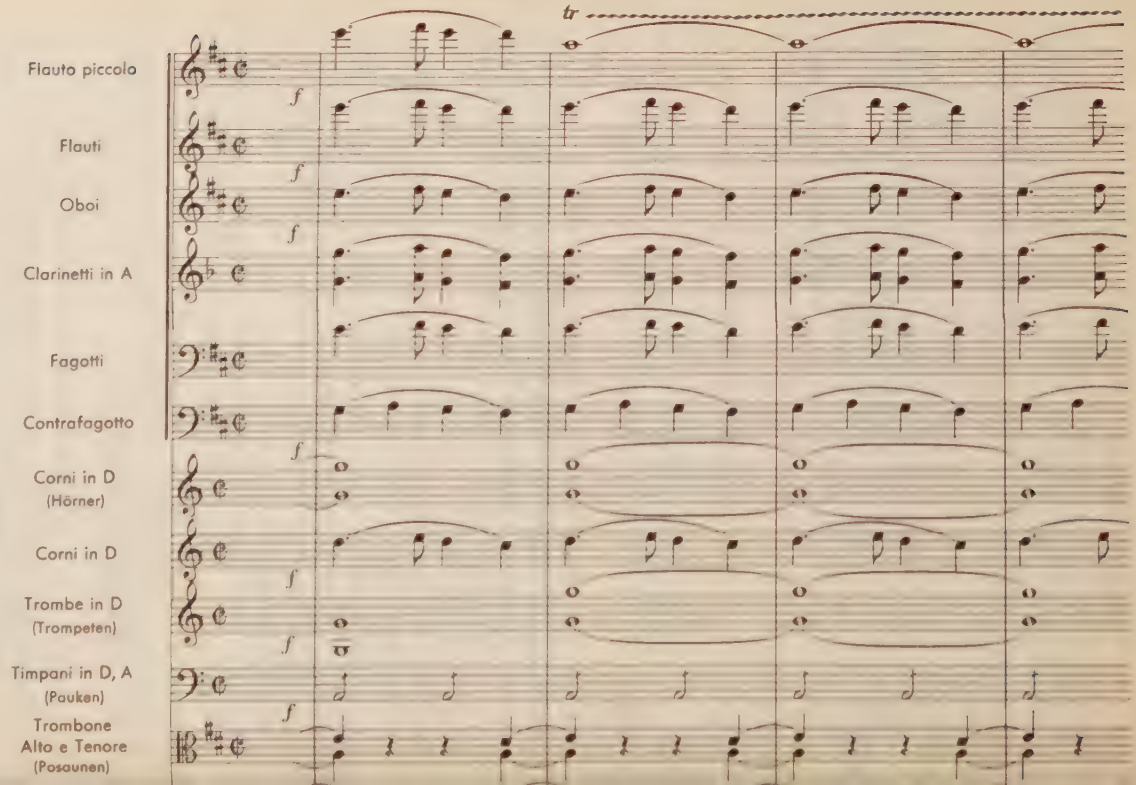
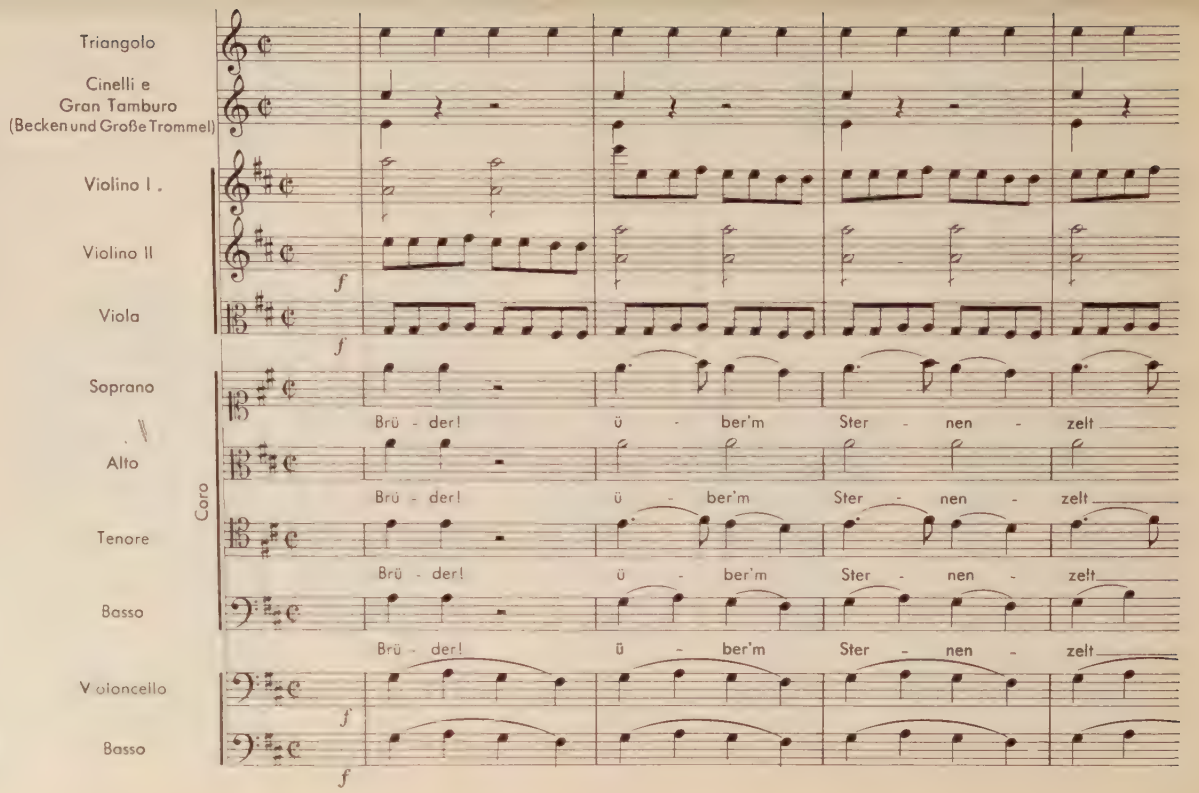
Oper; in der Grundgestalt Bevorzugung der Gesangsstimmen (Solo, Ensemble, Chor); Orchester erst in zweiter Linie wichtig; dazu oft Sprechpartien.

Musikdrama oder Sinfonieoper; Gleichberechtigung und Gleichwertigkeit von Instrumental- und Vokalpart.

INSTRUMENTATION

Werke für mehrere Gesangs- oder (und) Instrumentalstimmen werden so notiert, daß die verschiedenen Klanggruppen in feststehender Weise zusammengefaßt auf ihren Liniensystemen erscheinen, und zwar so, daß die

PARTITUR-BEISPIEL

Aus dem Schlußsatz der 9. Sinfonie von Beethoven


Triangolo
Cinelli e
Gran Tamburo
(Becken und Große Trommel)
Violino I .
Violino II
Viola
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Coro
Violoncello
Basso
f
Brü - der! ü - ber'm Ster - nen - zelt

Takte aller Gruppen genau untereinander stehen. Das erleichtert das Verfolgen des Stimmenablaufes der einzelnen Klangträger, erschwert aber dem Nichtfachmusiker das Lesen. Einmal, weil er zuweilen 30–40 und mehr Notensysteme zu verfolgen hat (Hilfsmittel für den Anfang: nur die Streicher oder die Holzbläser usw. verfolgen), zum andern, weil manche Instrumente transponieren (z. B. klingt bei der A-Klarinette das notierte a wie fis) oder andere Schlüssel benutzen. Immer wieder unternommene Versuche, eine Einheitspartitur zu schaffen (nur Baß- und Violinschlüssel; bei transponierendenden Instrumenten nur die wirkliche Tonhöhe zu notieren), haben sich nicht durchgesetzt.

Orchesterbesetzungen

Über die Orchesterbesetzungen der vorklassischen Zeit lassen sich verbindliche Angaben nicht machen; insbesondere weil dafür die von Ort zu Ort wechselnden Gegebenheiten entscheidend waren. Frühere Orchester- (auch Opernorchester-) Partituren zeigen, daß der Komponist oft nur Skizzen niederschrieb, die dann von den Orchesterleitern für die ihnen zur Verfügung stehenden Instrumente umgeschrieben wurden. (Auch heute kann nicht jedes Orchester die zuweilen sehr weitgehenden Besetzungsvorschriften der Komponisten befolgen.) Zu beachten ist, daß die modernen Streichinstrumente und Bläser (z. B. Klarinette) erst nach 1700 allgemein die früheren Instrumente (Gamben, Lauten, Bomhart usw.) abgelöst haben.

17. Jahrhundert

Corelli: meist 14, bei besonderen Gelegenheiten über 100 Streicher, dazu in den „Concerti grossi" solistisch besetzte Kleingruppen (Concertino) als Gegensatzwirkung zum vollen Orchester (Tutti).

Venezianische Oper: vierstimmiges Streichorchester.

Lully: Orchester fünfstimmig, dazu 2 Oboen und 1 Fagott.

Altklassisches Orchester (Bach-Händel-Zeit)

Schwankender Brauch, schwankend auch nach den örtlichen Gegebenheiten, schwankend nach dem Aufführungszweck. Durchschnitt etwa folgendermaßen (auffallend die starke Vertretung der Bläser):

2 Flöten
4 Oboen
2 Fagotte
2 Trompeten
2 Hörner

4 Violinen
2 Bratschen
4 Violoncelli
2 Kontrabässe
1 Cembalo (oder Orgel)
1 Pauke

Bach: „Brandenburgische Konzerte“ (1721)

I.

2 Corni da caccia
3 Oboen
1 Fagott
1 Solovioline
2 Violinen
1 Bratsche
Violoncello

II.

1 Trompete
1 Blockflöte
1 Solovioline
2 Violinen
1 Bratsche
1 Violone
1 Violoncello
1 Baß
1 Cembalo

III.

1., 2., 3. Violine
1., 2., 3. Bratsche
1., 2., 3. Violoncello
Cembalo

IV.

1 Solovioline
2 Blockflöten
2 Violinen
1 Bratsche
1 Violoncello
1 Baß

V.

1 Solovioline
1 Flöte
1 Cembalo (konzertierend)
1. und 2. Violine
1 Bratsche
1 Violoncello
1 Baß

VI.

1. und 2. Bratsche
1. und 2. Gambe
1 Violoncello
1 Baß
Cembalo

Hamburger Opernorchester um 1700

2 kleine Flöten	4 Hörner	8 Violinen
5 große Flöten	2 Trompeten	3 Bratschen
4 Oboen	2 Posaunen	2 Violoncelli
1 Englischhorn	Pauke u. Triangel	2 Bässe
5 Fagotte		

(Dazu ältere Instrumente wie Viola da gamba, Oboe d'amore, Theorbe, Schalmei, Kornette.)

Haydn-Orchester um 1770 (Esterházy) und nach 1792 (London)

2 Flöten
2 Oboen
2 Fagotte
2 Hörner

6 erste Violinen
5 zweite Violinen
2 Bratschen
2 Violoncelli
2 Kontrabässe

dazu in späteren Werken

2 Klarinetten	3 Posaunen
2 Trompeten	2 Pauken

Münchener Hofkapelle um 1780 unter Christian Cannabich

34 Violinen	7 Flöten
7 Bratschen	5 Oboen
8 Violoncelli	4 Klarinetten
6 Kontrabässe	5 Fagotte
2 Pauken	8 Waldhörner

Zwei Drittel der Spieler stammten aus der Mannheimer Hofkapelle.

Klassisches Orchester (Beethoven)

1 Pikkoloflöte	mehrfach besetzte 1. Violinen
2 große Flöten	mehrfach besetzte 2. Violinen
2 Oboen	mehrfach besetzte Bratschen
2 Klarinetten	mehrfach besetzte Violoncelli
2 Fagotte	mehrfach besetzte Kontrabässe
2 Hörner	an besonderen Stellen: 4 Hörner, Kontra-
2 Trompeten	fagott, 3 Posaunen, in manchen Rezi-
2 Pauken	tativpartien Cembalo
Becken	

Romantisches Orchester

Im wesentlichen wie klassische Besetzung, dazu Baßtuba, Englischhorn, Baßklarinette, mehrere Trompeten.

Berlioz: „Tedeum" (1855)

48 Violinen	4 Hörner	1 Solotenor
18 Bratschen	2 Trompeten	2 Chöre zu 80 Sopranen
18 Violoncelli	2 Pistonkornette	60 Tenören
16 Kontrabässe	6 Posaunen	60 Bässen
4 Flöten	1 Ophikleide	1 Chor von 600 Kindern
4 Oboen	1 Baßtuba	
1 Englischhorn	Pauken	
4 Klarinetten	gr. Trommel	
1 Baßklarinette	4 Rührtrommeln	
4 Fagotte	Becken	
	Orgel	
	Saxhorn	
	12 Harfen	

Wagner: „Rienzi“ (1840)

1 Pikkoloflöte	erste Violinen	stark besetzt
2 gr. Flöten	zweite Violinen	
2 Oboen	Bratschen	
2 Klarinetten	Violoncelli	
2 Fagotte	Kontrabässe	
1 Serpent		
2 Naturhörner	dazu Bühnenorchester:	
2 Ventilhörner	6 Naturtrompeten	
2 Naturtrompeten	6 Ventiltrompeten	
2 Ventiltrompeten	6 Posaunen	
3 Posaunen	4 Ophikleiden	
1 Ophikleide	2 Rührtrommeln	
1 Harfe	6 kl. Trommeln	
2 Pauken	Glocken	
gr. u. kl. Trommel	Tamtam	
Becken	Orgel	
Triangel		

Wagner: „Götterdämmerung“ (1874)

Es entspricht etwa dem modernen Begriff des „großen Orchesters“

1 Pikkoloflöte	3 Posaunen
3 gr. Flöten	1 Kontrabaßposaune
3 Oboen	4 Pauken
1 Englischhorn	1 Triangel
3 Klarinetten	2 Becken
1 Baßklarinette	1 Glockenspiel
3 Fagotte	6 Harfen
8 Hörner	16 erste Violinen
2 Tenortuben	16 zweite Violinen
2 Baßtuben	12 Bratschen
1 Kontrabaßtuba	12 Violoncelli
3 Trompeten	8 Kontrabässe
1 Baßtrompete	

(Im ersten Teil des „Rings“ auch 16 abgestimmte Ambosse; das „Meistersinger“-Orchester entspricht im wesentlichen dem klassisch-romantischen Orchester.)

Das Bruckner-Orchester (bis 1895)

3 Flöten	Tenor- und Baßtuben
3 Oboen	3 Trompeten
1 Englischhorn	3 Posaunen

3 Klarinetten
2 Fagotte
1 Kontrafagott
4–8 Hörner
1 Kontrabaßtuba
3 Pauken
Streichquintett, stark besetzt
Harfen und Becken (8. Sinfonie)

R. Strauss: „Elektra" (1909)

4 Flöten (auch Pikkolo)
3 Oboen
1 Englischhorn
1 Heckelphon
1 Es-Klarinette
4 B-(auch A-)Klarinetten
2 Bassetthörner
1 Baßklarinette
3 Fagotte
1 Kontrafagott
8 Hörner
2 B-Tuben
2 F-Tuben
6 Trompeten
1 Baßtrompete
3 Posaunen
1 Kontrabaßposaune
1 Kontrabaßtuba
2 Harfen (möglichst zu verdoppeln)
8 erste Violinen
8 zweite Violinen
8 dritte Violinen
6 erste Bratschen (auch als 4. Violine)
6 zweite Bratschen
6 dritte Bratschen
6 erste Violoncelli
6 zweite Violoncelli
8 Kontrabässe

An Schlagzeug: 6–8 Pauken, 1 Glockenspiel, 1 Tamburin, 1 kl. u. 2 gr. Trommeln, Rute, Becken, Tamtam, Celesta.

R. Strauss: „Alpensinfonie" (1915)

2 kl. Flöten
2 gr. Flöten
2 Oboen
1 Englischhorn
1 Heckelphon
1 Es-Klarinette
2 B-Klarinetten
1 C-Klarinette
1 Baßklarinette
3 Fagotte
1 Kontrafagott
4 Hörner
12 Hörner „in der Ferne"
4 Tenortuben
4 Trompeten
2 Trompeten „in der Ferne"
4 Posaunen
2 Posaunen „in der Ferne"
2 Baßtuben
2 Harfen
18 erste Violinen (mindestens)
16 zweite Violinen (mindestens)
12 Bratschen
10 Violoncelli
8 Kontrabässe
Orgel
Windmaschine
Donnermaschine
Glockenspiel
Becken
kl. u. gr. Trommel
Triangel
Herdenglocken
Tamtam für 3 Spieler
Celesta
Pauken für 2 Spieler

R. Strauss: „Ariadne auf Naxos" (1916)

2 Flöten (auch Pikkolo)
2 Oboen
2 Klarinetten
2 Fagotte
1 Trompete
1 Posaune
6 Violinen
4 Bratschen
4 Violoncelli
2 Kontrabässe
2 Harfen
Celesta
Glockenspiel
Pauken u. Schlagzeug
Klavier
Harmonium

Schönberg: 1. Kammersinfonie (1906)

1 Flöte
1 Oboe
1 Englischhorn
2 Klarinetten
1 Baßklarinette
1 Fagott
1 Kontrafagott
2 Hörner
2 Violinen
1 Bratsche
1 Violoncello
1 Kontrabaß

Später für größere Besetzung umgearbeitet.

Schönberg: „Gurrelieder" (1912)

4 kl. Flöten
4 gr. Flöten
4 Oboen
2 Englischhörner
3 Klarinetten in A u. B
2 Es-Klarinetten
2 Baßklarinetten
3 Fagotte
2 Kontrafagotte
10 Hörner
4 Waldhorntuben
6 Trompeten
1 Baßtrompete
1 Altposaune
4 Tenorposaunen
1 Baßposaune
1 Kontrabaßposaune
1 Kontrabaßtuba
20 erste Violinen
20 zweite Violinen
16 Bratschen
16 Violoncelli
14 Kontrabässe
4 Harfen
1 Celesta
Schlag- u. Geräuschorchester: 6 Pauken, 1 Rührtrommel, gr. u. kl. Trommel, Becken, Triangel, Glockenspiel, Xylophon, Tamtam, Ratschen, eiserne Ketten

Vokalapparat: 5 Soli, 3 vierstimmige Männerchöre, gemischter Chor, Sprechstimme

Stravinsky: Konzert für Klavier und Blasorchester (1924)

3 Flöten
3 Oboen
3 Posaunen
1 Tuba

2 Klarinetten
2 Fagotte
4 Hörner
4 Trompeten
1 Pauke
4 Kontrabässe (also weder Violinen, noch Bratschen, noch Violoncelli)
Soloklavier

Webern: Viertes der „Fünf Stucke fur Orchester" (1913)

1 B-Klarinette
1 B-Trompete
1 Posaune
1 Mandoline
1 Harfe
1 Celesta
1 Violine
1 Bratsche
1 kl. Trommel
(das Stück hat nur 6 Takte)

Britten: „Der Raub der Lukrezia" (1946)

1 Flöte
1 Altflöte
1 Oboe
1 Englischhorn
1 Klarinette
1 Baßklarinette
1 Fagott
1 Horn
1 Pauke
2 Schlagzeuge
1 erste Violine
1 zweite Violine
1 Bratsche
1 Violoncello
1 Kontrabaß
1 Harfe

Messiaen: „Turangalîla-Sinfonie" (1948)

1 kl. Flöte
2 gr. Flöten
2 Oboen
1 Englischhorn
2 Klarinetten
1 Baßklarinette
3 Fagotte
4 Hörner
5 Trompeten
3 Posaunen
1 Tuba
16 erste Violinen
16 zweite Violinen
14 Bratschen
12 Violoncelli
10 Kontrabässe
1 Soloflügel
1 Ondes Martenot
1 Orgel
1 Vibraphon
3 Zimbals
8 Röhrenglocken
3 Wood Blocks
1 Tamburin
1 provenzal. Trommel
1 kl. Trommel
1 gr. Trommel
1 Pauke
1 Triangel
Maracas

Orff: „Antigonae" (1949)

9 Kontrabässe (einzige Streicher)
8 Zimbals

4 Harfen
6 Flügel
6 Flöten
6 Oboen
3 Englischhörner
6 Trompeten
8 Pauken
3 Xylophone
2 Sopran-Trogxylophone
6 Tenor-Trogxylophone
2 Baß-Trogxylophone
3 Glockenspiele
2 Glocken
6 türk. Becken
1 Amboß
3 Triangel
6 Tamburine
6 Paar Kastagnetten
10 Buckelgongs
1 Steinspiel
1 kl. Holztrommel
1 gr. Holzschlitztrommel
2 gr. Trommeln

Henze: „Labyrinth" (1952)

Oboe
Tenorsaxophon
Baßklarinette
Horn
Trompete
Posaune
Bratsche
Violoncello
Kontrabaß
Schlagzeug

Militärkapelle

Verschieden zusammengesetzt nach Ländern (in Frankreich die Sax-Instrumente) und Truppengattungen (Infanterie, Kavallerie usw.). Als Grundbesetzung in Deutschland die alte Regimentsmusik der Infanterie:

1 Pikkoloflöte
1 gr. Flöte
8 B-Klarinetten
2 Es-Klarinetten
1 As-Klarinette
2 Es-Altklarinetten
2 Fagotte
1 Kontrafagott
4 Ventilhörner
4 Ventiltrompeten
2 B-Flügelhörner
2 Althörner
2 Tenorhörner
1 Baritonhorn
4 Posaunen
2–3 Baßtuben

(Dazu: gr. u. kl. Trommel, Becken, Glockenspiel.)

„Big Band" des Jazz

Keine einheitliche Vorschrift, doch eine gewisse Standardbesetzung (allzu füllige Besetzung wird abgelehnt), etwa:

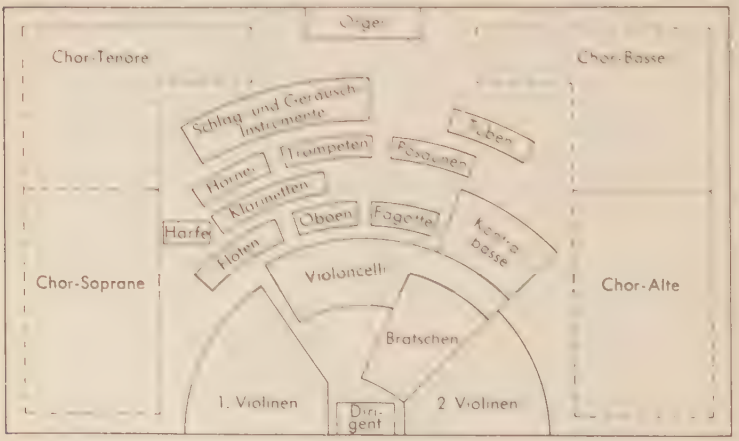
4 Trompeten
4 Posaunen
5 Saxophone (2 Alt, 2 Tenor, 1 Bariton)
1 Klarinette
Gitarre (früher Banjo)
Klavier
Kontrabaß
Schlagzeug
(Singstimmen)

Gamelan-Orchester (Java, Bali)

Sarons (Metallklinger m. Tasten über Holztrog)	Melodieinstrumente
Gender panembung (uber abgestimmte Röhren aufgehängte Bronzeplatten)	
großer Gong (tief), Kenong (mittel), Schlagkessel (hoch)	
Bonangs (kleine Kessel, in Holzrahmen aufgehangt)	
Bambusflöte	
Rebab (zweisaitiges Streichinstrument)	
Gender barung (ähnlich panembung, doch mehr Oktaven)	Variationsinstrumente
Gambang kayu (wie Xylophon)	
Tilempang (eine Zitherart)	
Kendang (Trommeln versch. Art)	Rhythmus
dazu Ergänzungen je nach Ort und Finanzkraft.	

Sitzanordnung eines Orchesters

Richtet sich nach Art des auszuführenden Werkes, Orchesterstärke, Orchesterraum, Akustik des Saales, Klangvorstellungen des Dirigenten usw. Daher keine Zwangsanordnung. Grundbedingung: Die Klanggruppen (Streicher, Holz-, Blechbläser, Geräusch- und Schlaginstrumente) sollen zusammen bleiben (wobei aber z. B. Kontrabasse als Basse zu den Blechbässen treten können). Mögliche Sitzanordnung – bei Oratorien oder anderen Chorgroßwerken hinzutretende Chöre gestrichelt – etwa:



INTERPRETATION

Wiedergabe oder Deutung?

Die Wissenschaft hat das *Wesen* der Interpretation musikalischer Kunstwerke noch nicht zu klären vermocht. Einmal ist das Problem erst vor nicht allzu langer Zeit als solches erkannt worden; zum anderen ist fraglich, ob es mit streng wissenschaftlichen Methoden jemals erfaßt werden kann. Frühere Zeiten haben die Frage völlig der Praxis überlassen. So schrieben die älteren italienischen Opernkomponisten nicht ausgearbeitete Partituren, sondern nur Skizzen und überließen es den Operndirigenten, nach Maßgabe der jeweils verfügbaren Mittel (Instrumente, Sänger) zu verfahren. So wurde auch im Generalbaßzeitalter ein Werk erst in der Aufführung „wirklich", wenn der Cembalist (meist zugleich der Komponist) die bezifferte Baßstimme „ausführte", wobei sich die Ausführung von Aufführung zu Aufführung sicherlich wandelte.

Von Interpretation im eigentlichen Sinne kann erst von dem Zeitpunkt an gesprochen werden, an dem 1. die musikalischen Werke völlig ausgearbeitet im Notentext vorliegen, 2. das Konzertieren aus der höfischen Kammer oder der Kirche in öffentliche Konzertsäle verlegt wird, und – damit im Zusammenhang – 3. der Komponist nur noch zum Teil oder gar nicht mehr in den Aufführungen mitwirkt und sein Werk ihm oft völlig unbekannten „Interpreten" überlassen muß.

Die „nachschaffenden Nur-Interpreten" haben ohne Zweifel die Qualität der Aufführungen erheblich verbessert, weil sie sich eben nur oder vorwiegend mit der Wiedergabe und nicht mit Komponieren beschäftigten (immer von Ausnahmen abgesehen, etwa Liszt als Komponist, Dirigent und Pianist, Loewe als Komponist, Sänger und Selbstbegleiter, Mahler als Schaffender und Dirigent, Hindemith, Strawinsky u. a.). Auf der anderen Seite führte das Nur-Interpretieren zu Absurditäten (Wilhelm Taubert dirigierte im 19. Jahrhundert „seinen" Beethoven mit dem Rücken zum Orchester ins Publikum hinein) oder zu Subjektivitäten, hinter denen man das eigentliche Werk nur noch mit Mühe zu erkennen vermochte.

Erst im 20. Jahrhundert wird der Frage nach dem „richtigen Interpretieren" auch von der größeren Öffentlichkeit eine gewisse Beachtung geschenkt, beantwortet ist sie bisher noch nicht, und sie wird endgültig auch wohl kaum zu beantworten sein. Wissenschaftliche Werkanalyse vermag nur Teillösungen anzubieten, die Interpreten selbst können bei aller Bemühung nicht über ihren eigenen Schatten springen, die verantwortungsbewußte Musikkritik vermag durch prüfendes Vergleichen anzuregen. Nur der mit Interpretationsbefähigung zureichend ausgerüstete lebende Komponist ist in der Lage, sein eigenes Werk so erklingen zu lassen, wie es ihm innerlich vorschwebt. Was aber, wenn

er über diese Befähigung nicht verfügt? Und wie steht es mit der Wiedergabe von Werken verstorbener Meister? Kann man sie überhaupt einfach „wiedergeben", oder muß man sie erklärend deuten, also „nachschaffend" interpretieren?

Nur in einem Falle kann die Frage der Interpretation beiseite gelassen werden: in der elektronischen Kompositionsweise. Hier legt der Komponist seine Absichten graphisch fest, läßt die gewünschten Klang- und Gerauschelemente durch die Elektronenröhre im Lautsprecher horbar werden, manipuliert und fixiert das Endergebnis auf Tonband. Und dieses Tonband gibt beim Abspielen ein für allemal und ohne „Deutungsmöglichkeit" durch Interpreten das Komponierte so wieder, wie es sich der Komponist vorgestellt hat.

Anders bei der Fixierung in der Notenschrift. 1863 schreibt Adolf Bernhard Marx:

„Die Notenschrift gibt... den Geist und Willen des Komponisten nur unvollkommen kund. Was wollen die paar Starkebezeichnungen von pp bis ff gegen die ganz unberechenbaren Abstufungen bedeuten, die nicht nur möglich sind, sondern in jedem beseelten Vortrag in reicher Zahl wirklich zum Vorschein kommen! Wie unbestimmt sind die wörtlichen Angaben des Zeitmaßes, wie fesselnd und knechtend und für die besonderen Verhältnisse und Stimmungen des Augenblicks unzutreffend die metronomischen Bestimmungen! ... Wie wenig kann der Komponist... mit allen möglichen Zeichen und Worten tun, um den Lebensgehalt seines Werkes offen zu legen! Nach allem, was er möglicherweise hingeschrieben hat, muß er auf das ergänzende Einverständnis des Ausführenden rechnen... *Es kommt also zuletzt auf Verständnis dessen an, was nicht hat niedergeschrieben werden können.*"

Stravinsky:

„Es versteht sich von selbst, daß ich dem Ausführenden einen Notentext gebe, in dem der Wille des Autors fehlerfrei niedergelegt ist. Aber wie peinlich genau auch eine Musik aufgeschrieben sein mag und wie sehr sie auch durch Anweisung der Tempi, Schattierungen, Bindungen, Betonungen etc. gegen jede Zweideutigkeit geschutzt sein mag, sie enthalt immer geheime Elemente, die sich der eindeutigen Fixierung widersetzen. Diese Elemente sind von der Erfahrung abhängig, von dem Einfühlungsvermögen – mit einem Wort: von dem Talent desjenigen, der beauftragt ist, die Musik zu vermitteln."

Notentreue und Werktreue

Die beiden Äußerungen stimmen darin überein, daß Notentreue (so selbstverständlich sie auch sein mag) zur echten Interpretation nicht genugt; dabei stammt die eine aus der Romantik, die andere aus der Neuen Sachlichkeit.

Geht man in die Einzelheiten, so muß festgestellt werden: Eine absolute, für immer und für alle Gelegenheiten geltende Werktreue ist aus inneren wie äußeren Gründen nicht erreichbar. Sieht man einmal ab von den alleräußerlichsten Bedingtheiten (etwa Intonationsschwierigkeiten, hervorgerufen durch Wärme, Kälte, Feuchtigkeit), so stellen sich der unveränderlichen „idealen" Interpretation u. a. folgende Tatsachen entgegen:

Die verwendeten Instrumente. Eine Soloviolinsonate von Bach klingt auf einer Amati-Geige anders als auf der besten Industriegeige. Beethovens Vorstellung vom Klang seiner Klaviersonaten war mitbestimmt durch den Klang des Hammerklaviers oder des Erard-Flügels; an die Möglichkeiten des Konzertflügels von heute kann er niemals gedacht haben. Wie denn überhaupt früher gebräuchliche Instrumente oft völlig verschwunden oder mindestens umgestaltet worden sind.

Instrumentenbedingte Spiel- und Kompositionstechnik. Der verhältnismäßig zarte, schnell verhallende Ton von Klavichord und Cembalo hat zu bestimmten Spieltechniken („Bebung") und Kompositionspraktiken geführt (Verzierungen), die auf dem modernen Klavier oder Flügel entweder unmöglich sind oder das Klangbild verwirrend überladen müßten. Rigorose Forderung nach Klangtreue würde dann Bachs gesamtes Klavierwerk aus Haus und Konzertsaal verbannen, weil die alten Instrumente nur selten zur Verfügung stehen. Ähnliches gilt für Kompositionen fur andere Instrumente. Soweit es möglich ist, sollen freilich die ursprunglich vorgestellten Klänge wiedererweckt werden (Nachbauen von Barockorgeln, Gambenbewegung usw.).

Timbre der Gesangsstimme. Ein und dasselbe Lied klingt von einer Frauenstimme gesungen anders als von einer Männerstimme (vorausgesetzt sei stets, daß der Liedtext fur beide Stimmen überhaupt geeignet ist), anders bei Sopran-, Mezzosopran- oder Altstimme, anders bei einem lyrischen als bei einem dramatischen Sopran anders sogar bei zwei gleichartigen Stimmen, weil das Timbre fast immer verschieden ist; anders aber auch dann, wenn der gleiche Sänger oder die gleiche Sängerin das Lied transponiert (oft erforderlich wegen der Augenblicksdisposition).

Besetzungsprobleme. In Händel-Opern sangen Kastraten Männerrollen in Sopran- und Altlage. Selbst wenn man heute den Versuch unternimmt, Frauenstimmen entsprechend einzusetzen, kommt ein vom Original völlig abweichender Klang zustande. Oder: Beethovens Fidelio, Florestan und Pizarro werden notgedrungen meist durch eine Hochdramatische, einen Heldentenor, und einen Heldenbariton besetzt, obwohl diese Fächer zu Beethovens Zeit unbekannt waren und erst durch Wagners Forderungen entstanden sind.

Verschiedenheit der Orchester. Dasselbe Werk wird in verschieden starker Besetzung (40–120 Spieler) aufgeführt. Dazu die besondere Eigenart der je-

weiligen Orchester (etwa die Streicher der Wiener Philharmoniker, die Bläser des Pariser Konservatoriumsorchesters); ferner das verschiedene Stärkeverhältnis der einzelnen Orchestergruppen zueinander. Daher auch die verschiedenartige Wirkung eines Werkes unter dem gleichen Dirigenten, aber mit verschiedenen Orchestern.

Verschiedenheit des Chorklanges. Ein und dasselbe Werk klingt anders, wenn es von einem gemischten Chor oder von einem Jugendchor (etwa vom Thomanerchor) in gleich starker Besetzung gesungen wird.

Räumliche Bedingtheiten. Der Sänger, der Instrumentalsolist, die Instrumentalvereinigung (z. B. Streichquartett), der Dirigent müssen ihr Interpretieren abstimmen auf die verschieden gearteten, verschieden großen und akustisch voneinander abweichenden Räume (Kirche, Konzertsaal).

Einstimmung. Den einigermaßen genau festgelegten Kammerton a gibt es erst seit einem Dreivierteljahrhundert, während hinsichtlich der Stimmung z. B. im 18. Jahrhundert große Unsicherheit bestand. So beginnt Bachs Matthäuspassion mit einem e-Moll-Chor; aber niemand kann mit Bestimmtheit sagen, ob er bei der Aufführung unter Bach – gemessen an der heutigen Kammertonstimmung – nicht in d- oder es-Moll erklang. Selbst in der absoluten Tonhöhe ist also bei älteren Werken keine völlige Notentreue erreichbar.

Wort und Ton. Jede Textübersetzung eines Liedes oder einer Oper „verstößt" gegen das ursprüngliche Noten- und Klangbild. Konsonantenballungen, sprachlich nicht immer zu umgehende Verwendung verschiedener Vokale für dieselbe Note, Geschmeidigkeit der einen und Wucht der anderen Sprache können den Fluß einer Gesangslinie hemmen oder den kraftvollen Ausdruck verweichlichen. Bizets „Carmen" klingt in französischer Sprache anders als in deutscher. Das gilt für Mussorgskis „Boris Godunow", Mozarts „Don Giovanni", Brittens „Raub der Lukrezia" – überhaupt für alle fremdsprachigen Opern.

Deutung und Auffassung

Notentreue bleibt somit unzureichend und fragwürdig. Trotzdem hat kein Interpret, Herausgeber oder Bearbeiter das Recht, von dem gegebenen Notenbild abzugehen.

Um dem Starren, Unbelebten, das der „nackten Übermittlung des Notentextes" (Strawinsky) anhaftet, aus dem Wege zu gehen, versuchen die Ausführenden zuweilen, das gespielte, gesungene oder dirigierte Werk zu „deuten". Falls der Komponist eine solche Deutung selbst angegeben hat (Liszts „Mazeppa", Tschaikowskis „Ouverture 1812" usw.), mag das hingehen. In allen anderen Fällen führt das „Deuten" zu subjektiver Willkür ohne Maß und Grenze. Diese Art der Interpretation wird seit Jahrzehnten von Wissenschaft und Kritik scharf bekämpft und scheint allmählich auszusterben.

Etwas anderes ist es, wenn der musikliebende, jedoch musikalisch nicht vorgebildete Hörer das Gehörte für sich umdeutet, mit Assoziationen – oft genug außermusikalischer Art – versieht und das Werk auf solche Weise sich zu eigen macht. Das ist zwar ein vom Wesentlichen ablenkender Notbehelf; doch wäre es unfruchtbarer Puritanismus, ihn anzuprangern.

Schwieriger zu fassen als das „Deuten" eines musikalischen Werkes ist die „Auffassung", auf die sich bekannte Dirigenten ebenso berufen wie die meisten Klavierspieler in der Hausmusik. Hier geht es um Fragen des persönlichen Geschmacks, der nicht einfach zu widerlegen, sondern nur durch Erziehung zu bilden und zu läutern ist. Bei großen Interpreten ist das der Fall, und der Hörer kann mit Anteilnahme, ja Spannung beobachten, welche Besonderheiten des interpretierten Werkes bei dieser oder jener Auffassung in helles Licht oder in verdämmernden Schatten gerückt werden.

Dennoch erheben sich bei aller Anerkennung einer durchdachten und erlebten Auffassung gewisse Bedenken. Auffassen heißt stets, beim Interpretieren vom Wesen des Interpretierenden etwas in das Werk hineintragen, von dem man nicht mit Sicherheit sagen kann, ob es denn vom Schöpfer hineinkomponiert wurde.

Die ideale Interpretation

Die Frage, was in der Mitte des 20. Jahrhunderts unter einer idealen Interpretation zu verstehen sei, vermag mit Autorität nur zu beantworten, wer selbst musikalische Kunstwerke geschaffen hat und zugleich als Interpret eigener und fremder Werke hervorragende Leistungen vollbringt. Zitiert seien:

Furtwängler:

„Einzelheiten, ... isoliert gesehen, lassen der sog. individuellen Auffassung des Interpreten allen Spielraum. Ob ich diese Stelle so oder so darstelle..., ist tatsächlich Geschmackssache, und es gibt keine Instanz, die darüber zu entscheiden hätte. Etwas anderes ist es aber, wenn man das Vorher und Nachher der einzelnen Stelle zugleich mit ihr betrachtet, wenn man die Welt, in die die einzelnen Themen und Motive von ihrem Schöpfer hinausgestellt wurden, ins Auge faßt. Wenn man den Blick lenkt auf das Werden, das Sichentfalten des einen aus dem anderen, ihre zwangvoll logische Folge, und wenn damit vor dem inneren Auge des Betrachters schließlich mehr und mehr die ‚Vision' jenes Ganzen, die den Schöpfer ursprünglich geleitet hat, wieder ans Licht zu treten beginnt – dann, aber auch nur dann, erhalten auf einmal alle Einzelheiten den ihnen einzig zukommenden Charakter, ihren notwendigen Platz, die richtige Funktion innerhalb des Ganzen, ihre Farbe, ihr Tempo... Und nun allerdings zeigt sich tatsächlich, daß es für ein Meisterwerk... nur *eine* Auffassung, nur *eine* Art der Interpretation gibt."

(„Atlantisbuch der Musik", 1. Auflage)

Hindemith:

„Unser Notationssystem kann ihnen (den Ausfuhrenden) nicht viel mehr geben als ungefähre Andeutungen über die Ausfuhrung des Erhaltenen, aber man erwartet von ihnen ein weitgehendes Verstandnis fur die Eigenheiten des wiederzugebenden Kunstwerkes, und ihre eigenen Zutaten sollen nicht das Minimum überschreiten, das fur die klangliche Verwirklichung einer Komposition nötig ist. Der ideale Auffuhrende wird niemals versuchen, seine eigenen Gefühle auszudrücken. Folgt er schon dem falschen Glauben, daß Gefühle ausgedrückt werden müssen, so durften es fur ihn immer nur des Komponisten Gefühle sein, die er ausdrucken darf – oder das, was er für des Komponisten Gefühle hält." („Eines Komponisten Welt")

Stravinsky:

„Theoretisch kann man von dem Ausführenden nur die nackte Übermittlung eines Notentextes verlangen... während man rechterdings vom Interpreten über diese nackte Vermittlung hinaus eine verliebte Hingabe erwartet." („Musikalische Poetik")

H. v. Waltershausen:

„Wer aber Dirigiererfahrung hat, weiß, daß gerade das Beste der Übermittlung von ästhetischen Willensimpulsen sich jenseits des Bewußtseins vollzieht. Wir müssen das Vorhandensein einer völlig rätselhaften, schöpferischen, unbewußt erfühlbaren motorischen Strahlung annehmen und stehen auch hier vor dem ‚Ignoramus et ignorabimus', mit dem jede Kunstbetrachtung endet. Ist aber diese Strahlung vorhanden, so ist ihrer der Dirigent allein nicht Herr. Es besteht eine Partnerschaft auf Gegenseitigkeit zwischen dem Dirigenten und jedem Orchesterspieler, zwischen den Orchesterspielern untereinander, zwischen jedem Musizierenden und jedem einzelnen Zuhörer, zwischen allen Zuhorern untereinander. Die Interpretation ist also eine Gemeinschaftsleistung unter Fuhrung eines Vortanzers. Dieser selbst steht außerdem noch, wie alle Beteiligten, unter Strahlungen des ‚quasi lebendigen Kunstwerks', der ‚res facta' ... Demnach ist echtes Dirigieren immer ein Eros, niemals eine Tyrannis". (MGG, Bd. 3)

Strahlungen des lebendigen Kunstwerks

Das einmal geschaffene große Kunstwerk wächst uber das vom Schöpfer zeit-, umwelt- und persönlichkeitsbedingt „Gewollte" hinaus, löst sich vom Urheber und fuhrt ein ganz aus sich selbst gespeistes Leben, entsendet die „Strahlungen der res facta", von denen Waltershausen spricht.

Diese Strahlungen werden von den verschiedenen Nationen in den verschiedenen Zeiten verschieden aufgenommen. Der Italiener hört (und interpretiert) Bach anders als der Deutsche, die Romantik schuf sich Bach nach ihrem Bilde

um, die Gegenwart hat sich eine Vorstellung von Beethoven erarbeitet, die nicht unwesentlich abweicht von der um 1900 üblichen.

Aber Größe und Geheimnis des Kunstwerks liegen eben darin, daß selbst Teilstrahlungen aus dem innersten Kern kommen und sein Wesen zureichend erkennen lassen.

Und wenn es umgekehrt auch keine absoluten, unveränderlichen, zeitlosen Maßstäbe für die „richtige" Interpretation geben kann, so ist das wahre musikalische Kunstwerk doch so stark, daß es sich dem Spieler, Sänger, Dirigenten und Hörer wesenhaft auch dann erschließt, wenn es nur von einer Seite aus angestrahlt, von einer Stilrichtung aus dargestellt wird – immer freilich unter der von Stravinsky geforderten Voraussetzung der „verliebten Hingabe".

Dirigieren

Wenn eine Vielzahl von Menschen gemeinsam spielen oder singen, bedarf es eines Leiters, des Dirigenten, – wenn nicht in der Aufführung (Liszt: „Aufgabe des Dirigenten ist es, sich wahrend der Auffuhrung überflüssig zu machen"), so doch mindestens in den Proben (das Moskauer „Orchester ohne Dirigenten"). Die ursprüngliche Methode zu dirigieren war von der heutigen wesentlich verschieden. Vor allem: Der Dirigierende war bis etwa 1800 fast immer gleichzeitig ein Mitspielender oder Mitsingender. Das war vor allem erforderlich, solange es noch keine Takteinteilung gab, im Grunde also eigentlich jede Note nach ihrer Dauer zu „dirigieren" war.

Vorsänger unterstutzten ihr gesangliches Führen oft durch Handzeichen, mit denen sie auch die Höhe der zu singenden Töne andeuteten.

Nach dem Aufkommen des Taktstriches gab man die Zählzeiten z. B. an durch Aufstampfen mit dem Fuß,

Aufstoßen eines Stabes auf den Boden (so noch Lully, der sich dabei den Fuß so verletzt haben soll, daß er an der dadurch hervorgerufenen Entzundung gestorben ist),

Händeklatschen,

Winken mit dem Schnupftuch oder einer Notenrolle.

Solche Methoden waren wohl notwendig, weil verhältnismäßig wenig oder überhaupt nicht geprobt und durch das Markieren der Taktschlage eine gewisse Einheitlichkeit wenigstens im Metrischen erreicht wurde. Noch die von J. S. Bach selbst geleiteten Aufführungen seiner Werke scheinen oft unter solchen Unzuträglichkeiten gelitten zu haben.

Im 17. Jahrhundert leitete der Kantor bald von der Orgel aus, bald mit dem Stab, sang auch die seiner Stimme entsprechenden Partien stutzend mit. Opern und Orchesterkonzerte wurden vom „maestro al cembalo" mitmusizierend geleitet, indem dieser die mehr oder weniger bezifferte Generalbaßstimme ausführte und entsprechende Anweisungen an die übrigen Spieler bzw. Sanger

gab. Bei anderen Gelegenheiten wurde der erste Violinspieler, der „Konzertmeister", als Taktschläger eingesetzt.

Im 18. Jahrhundert wurde vielfach sogar die Doppeldirektion durchgeführt: Der Komponist saß als Generalbaßspieler am Cembalo, der erste Konzertmeister fungierte als Taktschläger. Haydn und Mozart dirigierten im Konzert mit der Violine, in der Oper vom Cembalo aus.

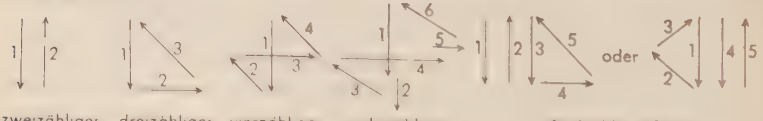
Am Anfang des 19. Jahrhunderts setzte sich das Dirigentenwesen im heutigen Sinne durch. Mit dem Verschwinden des Cembalos hängt es zusammen, daß der Komponist nun ohne eigenes Instrument vor das Orchester trat und nur noch dirigierte. Gleichzeitig bürgerte sich der Taktstock allgemein ein – zunächst noch in vielerlei Formen: in der Mitte umfaßt, an den Enden verdickt, mit Roßhaar gefüllte Lederrollen bis hin zum schmalen Stab, gewissermaßen als Verlängerung des Fingers.

Mit der Steigerung des instrumentalen Apparats und der kompositorischen Mittel wurden an den Dirigenten immer schwierigere Aufgaben gestellt. Das trug dazu bei, daß neben den Komponisten-Dirigenten der rein nachschaffende Dirigent ohne größeren kompositorischen Ehrgeiz trat. Dieser Typus hat die Orchester- und Chorleistungen zu erstaunlicher Höhe geführt, aber auch die Gefahr mit sich gebracht, daß man schließlich oft nicht in erster Linie den Komponisten, sondern den Dirigenten nannte: Man sprach von Furtwänglers „Neunter", von Toscaninis „Tristan", von Knappertsbuschs „Meistersingern" und so fort.

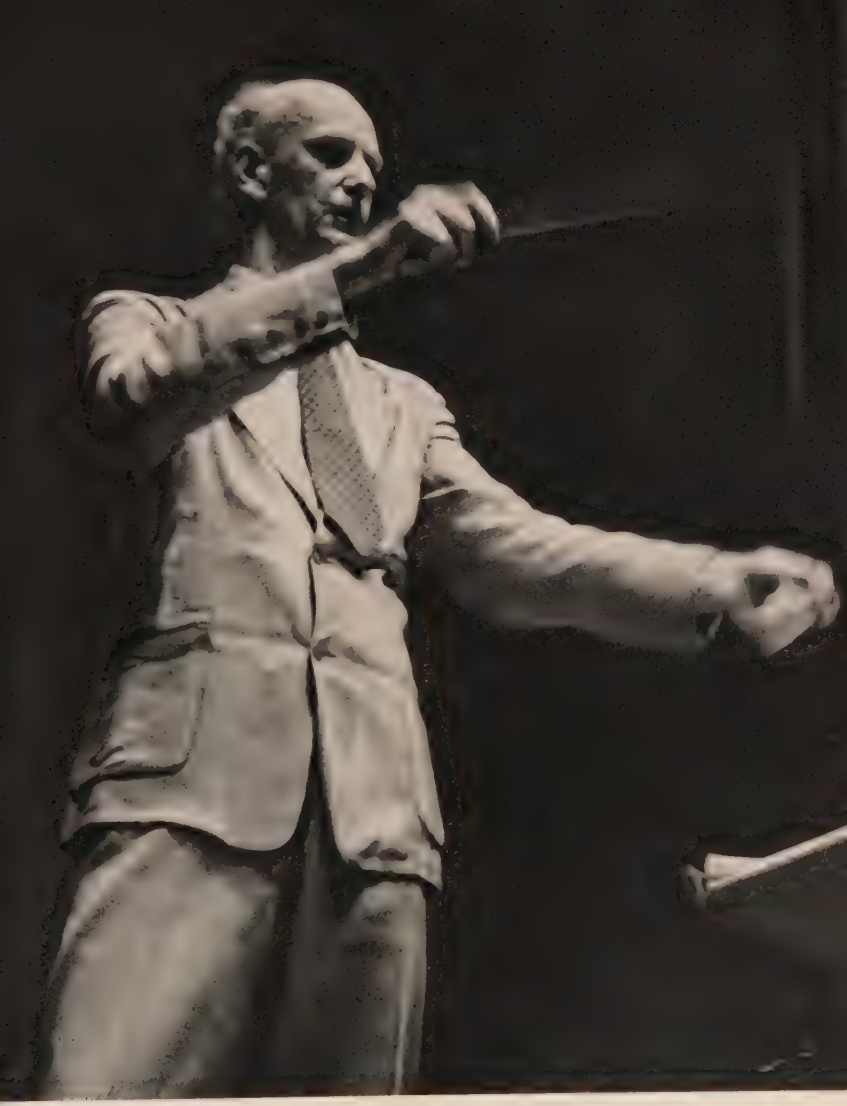
Um die Mitte des 20. Jahrhunderts ist eine gewisse Rückentwicklung zu erkennen: Die neueren Komponisten von Strawinsky über Hindemith zu Fortner und Henze und den zahlreichen Jüngeren scheinen mißtrauisch geworden zu sein und dirigierten oft ihre Werke lieber selbst, statt sie großen Pultvirtuosen zu überlassen (ein Mißtrauen, von dem auch Pfitzner beseelt war).

Taktschlagen

Das Taktschlagen ist ein vordergründiges, für den schauenden Hörer jedoch das erkennbarste Mittel des Dirigierens. Daß der Dirigent außer dem Takt noch den Rhythmus, die Dynamik, die Phrasierung usw. dem Orchester oder dem Chor zu übermitteln hat, wurde bereits im Abschnitt „Interpretation" gestreift. Aber selbst das reine Schlagen des Taktes ist nicht bei allen Dirigenten gleich (bei manchen sogar schwer zu erkennen). Einige der wichtigsten Schlagarten sind:



zweizähliger dreizähliger vierzähliger sechszähliger fünfzähliger Takt



Wilhelm Furtwangler (1886–1954)

Niccolò Paganini (1782–1840)

Enrico Caruso (1873–1921)

Der Leipziger Thomaskantor und Organist Günther Ramin (1898–1956) an der Orgel der Johanniskirche zu Ansbach

Zu beachten: Ein $^4/_4$-Takt wird im allgemeinen vierzählig geschlagen bei langsamem Zeitmaß, bei schnellerem nur zweizählig; oder: ein $^6/_8$-Takt ist in langsamem Zeitmaß sechszählig, in schnellem nur zweizählig usw. Wesentlich schwieriger wird selbst das bloße Taktschlagen bei häufigem oder gar ständigem Taktwechsel (etwa bei Stravinsky, bei Blachers „variablen Metren"). Während die rechte Hand (mit oder ohne Taktstock) im allgemeinen Takt und Zeitmaß angibt, kann die linke Hand für Zwischeneinsätze, klangliche, dynamische, phrasierende Anweisungen hinzutreten.

Je nach seiner Eigenart wird der Dirigent noch Arm- und Körperbewegungen, Blick und Gesichtsausdruck zur Hilfe nehmen, um seine Absichten auf Orchester, Chor und Solisten zu übertragen.

Literatur:

Richard Wagner: Über das Dirigieren
Felix v. Weingartner: Über das Dirigieren
H. v. Waltershausen: Die Kunst des Dirigierens
Hermann Scherchen: Lehrbuch des Dirigierens
Fritz Volbach: Der Chormeister
Kurt Thomas: Lehrbuch der Chorleitung

Stilbildende Dirigenten

Lully, Jean-Baptiste (1632–1687), Komponist, Geiger, Tänzer, Schauspieler; als Dirigent vom Violinmelos und vom tänzerischen Rhythmus bestimmt; sorgfältige Probenarbeit. Paris.

Hasse, Johann Adolf (1699–1783), Komponist, Cembalist; leitete gemeinsam mit dem Konzertmeisterviolinisten Joh. Georg *Pisendel* (1687–1755) sorgfältig abgesprochene Opernaufführungen. Vor allem Dresden.

Gluck, Christoph Willibald (1714–1787), Komponist und „Maestro al cembalo"; lange Einzel- und Gesamtproben mit Sängern und Instrumentalisten; verlangt das Äußerste an Genauigkeit, arbeitet das Dramatisch-Wesentliche heraus. Wien und Paris.

Hiller, Johann Adam (1728–1804), Komponist, Chor- und Orchesterleiter, Musikschriftsteller; leitet vom Cembalo aus, unterstützt durch den 1. Violinisten; viele Proben. Leipzig und Berlin.

Spontini, Gasparo (1774–1851), Komponist und Theaterkapellmeister; verlangt auch straffe äußere Disziplin (gleiche Bogenführung der Streichinstrumente), Exaktheit bis in die kleinste Note, erwartet fast militärischen Gehorsam, probt bis zur Erschöpfung; faßt den dicken Taktstock in der Mitte. Vor allem Berlin.

Habeneck, François Antoine (1781–1849), Geiger, entwickelt an Beethovens Werken einen für lange Zeit vorbildlichen Streicherstil. Durch ihn wurden die Pariser Konservatoriumskonzerte berühmt.

Spohr, Ludwig (1784–1859), Komponist, Geiger und Dirigent; wendet als erster konsequent den schmalen Taktstock an, probt immer wieder jede Einzelheit, arbeitet die Gliederung des Ganzen heraus, führt Leitbuchstaben in der Partitur ein. Vor allem Kassel.

Weber, Carl Maria von (1786–1826), Komponist und Dirigent, der erste alles umfassende Theaterkapellmeister, „dirigiert" nicht nur Sänger und Orchester, sondern den gesamten Bühnenapparat, unablässige Probenarbeit, überwindet jede Taktschlägerei, findet das dramatische Rubato mit fließenden Übergängen; dirigiert mit einer Notenrolle in der Mitte angefaßt. Vor allem Dresden.

Liszt, Franz (1811–1886), Komponist und Pianist; läßt das Orchester „deklamieren", zeichnet bei der (sorgfältig vorbereiteten) Aufführung die Deklamationslinien in die Luft, gewissermaßen rhapsodisch. Vor allem Weimar.

Wagner, Richard (1813–1883), entwachst der Theaterkapellmeister-Praxis, übernimmt von Liszt das Deklamatorische, kaum aber das Pathos, dirigiert bei ruhig gehaltenem Körper mit Hand und Stab, vor allem durch Geste und Mimik.

Hallé, Charles (1819–1895), wurde in England beispielhaft; das von ihm gegründete Charles-Hallé-Orchester in Manchester trägt noch heute seinen Namen.

Bülow, Hans von (1830–1894), obwohl auch Pianist und Komponist, der erste Vertreter des Orchester (und Publikum) erziehenden Dirigenten, intellektuell, dabei willensstark, bedacht auf das Herausarbeiten der wichtigsten Linien, ohne die geringste Einzelheit zu vernachlässigen. Vor allem Hannover, Hamburg, Meiningen (die nur 40 Mann starke Meininger Hofkapelle wurde durch ihn in Europa vorbildhaft).

Lamoureux, Charles (1834–1899), ist als Orchestererzieher noch heute berühmt in Frankreich. Die Concerts Lamoureux waren und sind ein Begriff.

Colonne, Edouard (1838–1910), ebenfalls als bedeutender Orchestererzieher unvergessen. Begründete das Concert National in Paris.

Schuch, Ernst von (1846–1914), trotz seiner unproblematischen Natur bringt er instinkthaft und technisch hochbegabt Opernaufführungen zustande, in denen Gesang und Orchester selbst gleichwertig nebeneinanderstehen. Vor allem Dresden.

Nikisch, Arthur (1855–1922), Grandseigneur des Dirigierens, tief im Romantischen verwurzelt, dem runden, vollen Klang, der schongeschwungenen Streichermelodik hingegeben, das Rhythmische nur eben anerkennend, sparsam in Gesten, aber von magischer Wirkung auf jedes Orchester. Leipzig, Boston, Berlin.

Mottl, Felix (1856–1911), interpretiert mit Natürlichkeit und innerem Schwung

in absoluter Werkstreue v. a. die Musik Wagners. Karlsruhe, Bayreuth, München.

Muck, Karl (1859–1940), fast pedantischer Ordnungssinn, kühl selbst in seiner Unerbittlichkeit, das Vollendetste an Klang zu erzeugen, jedem Rausch, jeder Unbeherrschtheit fremd, drei Jahrzehnte Sachwalter von Wagners „Parsifal" in Bayreuth. Sonst vor allem Berlin, Boston, Hamburg.

Mahler, Gustav (1860–1911), obwohl als Komponist fast berstend von Schaffensdrang, der unerbittlichste, fanatischste Dirigent seiner Zeit. Für jedes aufzuführende Werk (auch für künstlerisch schwache) wird in Einzel- und Gruppenproben, im Orchester und auf der Bühne alles eingesetzt. Metaphysische Dämonie und schulmeisterhafte Kleinstarbeit bringen etwas Unverwechselbares zustande – auch mit nur widerwillig mitgehenden Kräften. Vor allem Wien und New York.

Weingartner, Felix von (1863–1942), wird durch die weltmännische, schauspielerische Eleganz (vor dem Spiegel einstudiert) zum ersten, auf gepflegte Äußerlichkeit achtenden Pultdirigenten. Geschmeidig, sicher, seiner Wirkung bewußt, arbeitet er scheinbar mühelos die klaren Linien klassischer Musik heraus, „optisch" verständlich für jeden Konzertbesucher. Berlin, München, Wien, Basel.

Toscanini, Arturo (1867–1957), besessener Diener am Werk, das er dank eines unfehlbaren Gedächtnisses (geschärft durch allmähliches Erblinden) bis ins letzte kennt und beherrscht. Vermeidet alles Gefühlsbetonte, unterwirft Spieler und Sänger seinem unbeirrbaren künstlerischen Willen. Vorbild vieler heutiger Dirigenten durch das Herausarbeiten der melodischen Linien und des drahtig-geschmeidigen Rhythmus. Unter ihm wirkt der Orchesterklang selbst im zartesten Pianissimo leicht geschärft durch das stählerne Melos und die rhythmische Präzision. Vor allem Mailand, New York, Bayreuth.

Furtwängler, Wilhelm (1886–1954), seltene Vereinigung von metrischer Straffheit (Stabführung) und rhythmischer Geschmeidigkeit (ständig bewegter Körper); ichbetont und wirkungsbewußt (Unterstützung des hörenden Publikums durch klärende Gesten, die er vor dem Spiegel überprüft), dabei stets den Kern des dirigierten Werkes aufspürend und von dort aus das Architektonische ordnend. Über allem steht eine große Linie, ins Ekstatisch-Improvisatorische schwingend, gleichwohl rhythmisch gebändigt. Zurich, München, Mannheim, vor allem Leipzig, Berlin, Wien, Bayreuth. Viele Auslandsreisen mit „seinen Orchestern".

Die Kunst des Dirigierens ist im 20. Jahrhundert durchgebildet wie kaum zuvor. In allen Ländern wirkten und wirken Dutzende von Orchester-, Chor- oder Opernleitern, die – berücksichtigt man ihre besondere Eigenart und die von ihnen bevorzugten Werke – als ebenbürtig neben die zuvor erwähnten Meister des Taktstocks gestellt werden dürfen. U. a. sind zu nennen:

Abendroth, Hermann (1883–1956)
Ackermann, Otto (1909–1960, Schweizer)
Agop, Rolf (*1908)
Albert, Herbert (*1903)
Albert, Rudolf (*1918)
Ančerl, Karel (*1908, Tscheche)
André, Franz (*1893, Belgier)
Andreae, Volkmar (1879–1962, Schweizer)
Ansermet, Ernest (*1883, Schweizer)

Balmer, Luc (*1898, Schweizer)
Barbirolli, Giovanni Battista (*1899, Engländer)
Beecham, Thomas (1879–1961, Engländer)
Beinum, Eduard van (1901–1959, Niederländer)
Benda, Hans v. (*1888)
Bernstein, Leonard (*1918, Amerikaner)

Blech, Leo (1871–1958)
Bodanzky, Artur (1877–1939, Österr.)
Böhm, Karl (*1894, Österreicher)
Bongartz, Heinz (*1894)
Boulez, Pierre (*1925, Franzose)
Boult, Adrian C. (*1889, Engländer)
Bour, Ernest (*1913, Franzose)
Busch, Fritz (1890–1951)

Celibidache, Sergiu (*1912, Rumäne)
Chávez, Carlos (*1899, Mexikaner)
Cluytens, André (*1905, Belgier)
Conz, Bernhard (*1906)

Decker, Franz-Paul (*1923)
Denzler, Robert (*1892, Schweizer)
Dixon, Dean (*1918, Amerikaner)
Dobrowen, Issay (*1894, geb. Russe)
Dohnányi, Christoph v. (*1929)

Dopper, Cornelius (1870–1939, Niederländer)
Dorati, Antal (*1906, geb. Ungar, in den USA)
Dresden, Sem (1881–1957, Niederländer)
Dressel, Heinz (*1902)

Elmendorff, Karl (1891–1962)
Erede, Alberto (*1908, Italiener)

Ferencsik, János (*1907, Ungar)
Fischer, Edwin (1886–1960, Schweizer)
Freitas, Federico de (*1902, Portugiese)
Fricsay, Ferenc (1914–1963, Ungar)

Gaubert, Philippe (1879–1941, Franzose)
Gielen, Michael A. (*1927)
Gierster, Hans (*1925)
Goosens, Eugene (1893–1962, Engländer)

Goslich, Siegfried (*1911)
Grüber, Arthur (*1910)
Gui, Vittorio (*1885, Italiener)

Hamerik, Ebbe (1898–1951, Däne)
Heger, Robert (*1886)
Hindemith, Paul (*1895)
Hollreiser, Heinrich (*1913)
Horenstein, Jascha (*1899, geb. Russe)
Hoesslin, Franz v. (1885–1946)
Hubertus, Romanus (*1906)

Jochum, Eugen (*1902)
Jochum, Georg-Ludwig (*1909)

Kabasta, Oswald (1896–1946, Österreicher)
Kämpfel, Hans W. (*1924)

Karajan, Herbert v. (*1908, Österr.)
Keilberth, Joseph (*1908)
Kempe, Rudolf (*1910)
Kempen, Paul van (1893–1955, Niederländer)
Kertész, István (*1929, geb. Ungar)
Kittel, Bruno (1870–1948)
Kleiber, Erich (1890–1956, Österr.)
Klemperer, Otto (*1885)
Kletzki, Paul (*1900, Pole)
Knappertsbusch, Hans (*1888)
Koetsier, Jan (*1911, geb. Niederländer, in Deutschland)
König, Gustav (*1910)
Konwitschny, Franz (1901–1962)
Krannhals, Alexander (*1908)
Kraus, Richard (*1902)
Krauss, Clemens (1893–1954, Österr.)
Krips, Josef (*1902, Österr.)
Kubelík, Rafael (*1914, Tscheche)
Kussewizki, Sergei (1874–1951, geb. Russe, in den USA)

Lambert, Constant (1905–1951, Engländer)
Lehmann, Bertold (*1908)
Lehmann, Fritz (1904–1956)
Leinsdorf, Erich (*1912, Österr.)
Leitner, Ferdinand (*1912)
Levi, Hermann (1839–1900)
Ludwig, Leopold (*1908)

Maag, Peter (*1915, Schweizer)
Maazel, Lorin (*1930, Amerikaner)
Maderna, Bruno (*1920, Italiener)
Marinuzzi, Gino (1882–1945, Italiener)

Markevitch, Igor (*1912, geb. Russe, Italiener)
Märzendorfer, Ernst (*1921, Österreicher)
Matačić, Lovro v. (*1899, Jugoslawe)
Matzerath, Otto (*1914)
Mengelberg, Willem (1871–1951, Niederländer)
Mitropoulos, Dimitri (1896–1960, Grieche)
Molinari, Bernardino (1880–1952, Italiener)
Monteux, Pierre (*1875, Franzose)
Moralt, Rudolf (1902–1958)
Müller-Kray, Hans (*1908)
Münch, Charles (*1891, Amerikaner)
Münchinger, Karl (*1915)

Neel, Boyd (*1905, Engländer)

Ochs, Siegfried (1858–1929)
Ormandy, Eugene (*1899, geb. Ungar, in den USA)
Otterloo, Willem van (*1907, Niederländer)

Panizza, Ettore (*1875, Italiener)
Pasdeloup, Jules Etienne (1819–1887, Franzose)
Paumgartner, Bernhard (*1887, Österreicher)
Previtali, Fernando (*1907, Italiener)

Raabe, Felix, (*1900)
Randolf, Karl (*1916, Österreicher)
Ratjen, Hans-Georg (*1909)
Reichwein, Leopold (1878–1945)
Reiner, Fritz (*1888, geb. Ungar, in den USA)
Richter, Hans (1843–1916, Österr.)
Riede, Erich (*1903)
Rieger, Fritz (*1910)
Romansky, Ljubomir (*1912, geb. Bulgare, in Deutschland)
Rosbaud, Hans (1895–1962)
Rosenstock, Joseph (*1895, geb. Österreicher, in den USA)

Rossi, Mario (*1902, Italiener)
Rother, Artur (*1885)
Rózycki, Ludomir (1883–1953, Pole)
Rucht, Karl (*1918)

Sabata, Victor de (*1892, Italiener)
Sacher, Paul (*1906, Schweizer)
Saidenberg, Daniel (*1906, Kanadier)
Sanzogno, Nino (*1911, Italiener)
Sargent, Malcolm (*1895, Engländer)
Sawallisch, Wolfgang (*1923)
Schalk, Franz (1863–1931, Österr.)
Scherchen, Hermann (*1891)
Schmid, Erich (*1907, Schweizer)
Schmidt-Isserstedt, Hans (*1900)
Schmitz, Paul (*1898)
Schüler, Johannes (*1894)
Schumann, Georg (1866–1952)
Schuricht, Carl (*1880)
Serafin, Tullio (*1878, Italiener)
Sixt, Paul (*1908)
Solti, Georg (*1912, geb. Ungar)
Steinberg, William (*1899, geb. Deutscher, in den USA)
Stiedry, Fritz (*1883, geb. Österreicher, in den USA)
Stokowski, Leopold (*1882, USA)
Strauss, Richard (1864–1949)
Stravinsky, Igor (*1882, geb. Russe, Amerikaner)
Szell, George (*1897, geb. Ungar)
Szenkar, Eugen (*1891, geb. Ungar)

Talich, Václav (*1883, Tscheche)
Thomas, Kurt (*1904)

Varviso, Silvio (*1924, Schweizer)
Vondenhoff, Bruno (*1902)

Wagner, Robert (*1914, Österr.)
Wallberg, Heinz (*1923)
Walter, Bruno (1876–1962, geb. Deutscher, später meist USA)
Wand, Günther (*1912)
Wangenheim, Volker (*1928)
Weisbach, Hans (1885–1961)
Winkler, Georg (*1902)
Wood, Henry (1869–1944, Engländer)

Zallinger, Meinhard v. (*1897, Österreicher)
Zanotelli, Hans (*1927)
Zecchi, Adone (*1904, Italiener)

Pianisten
(seit dem 19. Jahrhundert)

d'Albert, Eugen (1864–1932)
Anda, Géza (*1921, geb. Ungar, Schweizer)
Ansorge, Conrad (1862–1930)
Arrau, Claudio (*1904, Chilene)
Aeschbacher, Adrian (*1912, Schweizer)
Aschkenasi, Wladimir (*1937, Russe)
Askenase, Stephan (*1896, geb. Österreicher, Belgier)

Backhaus, Wilhelm (*1884)
Badura-Skoda, Paul (*1927, Österr.)
Benedetti-Michelangeli, Arturo (*1920, Italiener)
Bork, Hans (*1903)
Bortkewytsch, Serchi (*1877, Russe)
Brailowski, Alexander (*1896, geb. Russe, in den USA)
Bruchollerie, Monique de la (*1915, Französin)
Bülow, Hans v. (1830–1894)
Busoni, Ferruccio (1866–1924)

Carreño, Teresa (1853–1917, Venezolanerin)
Casadesus, Robert (*1899, Franzose)
Cherkasski, Schura (*1911, geb. Russe, in Frankreich)

Chopin, Frédéric (1810–1849, geb. Pole, in Frankreich)
Clementi, Muzio (1752–1832, Italiener)
Cliburn, Van (*1934, Amerikaner)
Cortot, Alfred (1877–1962, Schweizer)
Cramer, Johann Baptist (1771–1858)
Curzon, Clifford (*1907, Engländer)
Cutner, Solomon (*1902, Engländer)

Ekman, Karl (1869–1947, Finne)
Erdmann, Eduard (1896–1958, Livländer)

Firkušný, Rudolf (*1912, Tscheche, in den USA)
Fischer, Annie (*1914, Ungarin)
Fischer, Edwin (1886–1960, Schweizer)
Fleischer, Leon (*1928, Amerikaner)
Foldes, Andor (*1913, Ungar)
Foss, Lukas (*1922)
Friedberg, Carl (1872–1955)
Friedman, Ignaz (1882–1948, Pole)

Gabrilowitsch, Ossip (1878–1936, Russe)
Georgii, Walter (*1887)
Gieseking, Walter (1895–1956)
Gilels, Emil (*1915, Russe)
Gimpel, Jakob (*1905, Österr.)
Godowsky, Leopold (1870–1938, geb. Pole, später USA)
Goebels, Franz Peter (*1920)
Gorini, Gino (*1914, Italiener)
Gould, Glenn (*1932, Kanadier)
Graffman, Cary (*1928, Amerikaner)
Grainger, Percy (*1882, Australier)
Grünfeld, Alfred (1852–1924, Österreicher)
Gulda, Friedrich (*1930, Österr.)

Haas, Monique (*1909, Französin)
Hansen, Conrad (*1906)
Haskil, Clara (1895–1960, Rumänin)
Henkemans, Hans (*1913, Niederl.)
Henselt, Adolf (1814–1889)
Herz, Henri (1803–1883)
Hoehn, Alfred (1887–1945)
Horowitz, Wladimir (*1904, geb. Russe, in den USA)
Hummel, Johann Nep. (1778–1837, Österreicher)

Iturbi, José (*1895, Spanier)

Karolyi, Julian v. (*1914, Ungar)
Kempff, Wilhelm (*1895)
Kentner, Louis (*1905, geb. Österreicher, Engländer)
Kolessa, Lubka (*1904, Polin)
Koczalski, Raoul v. (1885–1948, Pole)
Kwast-Hodapp, Frieda (1880–1948)

Lamond, Frederic (1868–1948, Schotte)
Laugs, Richard (*1907)
Leschetizky, Theodor (1830–1915, Österreicher)
Liszt, Franz (1811–1886)
Lopatnikow, Nikolai (*1903, Este)
Loriod, Yvonne (*1924, Französin)

MacDowell, Edward Alexander (1861–1908, Amerikaner)
Mathews, Denis (*1919, Engländer)
Moscheles, Ignaz (1794–1870, Österreicher)
Motta, José (1868–1948, Portugiese)
Musulin, Branka (*1920, geb. Jugoslawin)

Ney, Elly (*1882)
Niemann, Walter (1876–1953)
Nin, Joaquin (1883–1949, Kubaner)

Paderewski, Ignaz (1860–1941, Pole)
Pauer, Max (1866–1945)
Pembaur, Joseph jun. (1875–1950, Österreicher)
Picht-Axenfeld, Edith (*1914)
Puchelt, Gerhard (*1913)

Rachmaninow, Sergei (1873–1943, Russe)
Raucheisen, Michael (*1889)
Rehberg, Walter (1900–1953, Schweizer)
Reutter, Hermann (*1900)
Richter, Swjatoslaw (*1915, Russe)
Richter-Haaser, Hans (*1912)
Riebensahm, Hans-Erich (*1906)
Risler, Edouard (1873–1929, Franzose)
Roloff, Helmut (*1912)
Rosenthal, Moriz (1862–1948, Österreicher)
Rubinstein, Anton (1829–1894, Russe)
Rubinstein, Artur (*1886, geb. Pole, in den USA)

Sancan, Pierre (*1916, Franzose)
Sándor, Arpád (*1896, geb. Ungar, in den USA)
Sándor, Gyorgy (*1912, Ungar)
Sauer, Emil (1862–1942)
Scharwenka, Xaver (1850–1924)
Schelb, Henriette (1877–1950)
Schmid, Rosl (*1911)
Schnabel, Artur (1882–1951, Österreicher)
Schumann, Clara (1819–1896)
Seemann, Carl (*1910)
Serkin, Rudolf (*1903, Österreicher, in den USA)
Siloti, Alexander (1863–1945, geb. Russe, Amerikaner)
Steibelt, Daniel (1765–1823)
Stein, Max Martin (*1911)
Stojowski, Sigismund (1869–1946, Pole)

Tausig, Carl (1841–1871, Pole)
Thalberg, Sigismund (1812–1871, Österreicher)
Then-Bergh, Erik (*1916)
Tosatti, Vieri (*1920, Italiener)
Tscherepnin, Alexander (*1899, Russe)

Weingarten, Paul (1886–1948, Österr.)
Wieniawski, Joseph (1837–1912, Pole)
Wittgenstein, Paul (1887–1961, Österreicher)
Wührer, Friedrich (*1900, Österr.)
Zadora, Michael (*1882, Amerikaner)

Cembalisten

(20. Jahrhundert)

Ahlgrimm, Isolde (*1914, Österr.)
Harich-Schneider, Eta (*1897)
Kirkpatrick, Ralph (*1911, USA)
Landowska, Wanda (1877–1959, Polin)
Neumeyer, Fritz (*1900)
Picht-Axenfeld, Edith (*1914)
Ramin, Günther (1898–1956)
Stadelmann, Li (*1900)

Orgelvirtuosen

(seit dem 19. Jahrhundert)

Auler, Wolfgang (*1904)
Bastiaans, J. G. (1812–1875, Niederl.)
Best, William Thomas (1826–1897, Engländer)

Bunk, Gerard (1888–1958, Niederl.)
Creston, Paul (*1906, Amerikaner)
Dupré, Marcel (*1886, Franzose)
Ek, Fritz Gunnar (*1900, Schwede)
Engel, David Herm. (1816–1877)
Faißt, Immanuel (1823–1894)
Ferrari-Trecate, Luigi (*1884, Italiener)
Franck, César (1822–1890, Franzose)
Guilmant, Alexandre (1837–1911, Franzose)
Germani, Fernando (*1906, Italiener)
Haupt, Karl August (1810–1891)
Heiller, Anton (*1923, Österr.)
Heintze, Hans (*1911)
Heitmann, Fritz (1891–1953)
Herrmann, Hugo (*1896)
Hesse, Adolf Friedr. (1809–1863)
Huré, Jean (1877–1930, Franzose)
Kaller, Ernst (*1898)
Kraft, Walter (*1905)
Langlais, Jean (*1907, Franzose)
Lemmens, Nicolas Jacques (1823–1881, Belgier)
Merkel, Gustav Adolf (1827–1885)
Messiaen, Olivier (*1908, Franzose)
Nowakowski, Anton (*1897)
Piutti, Karl (1848–1902)
Raasted, Niels Otto (*1888, Däne)
Ramin, Günther (1898–1956)
Reda, Siegfried (*1916)
Reger, Max (1873–1916)
Reimann, Wolfgang (*1887)
Richter, Karl (*1926)
Ritter, August Gottfried (1811–1885)
Rokseth, Yvonne (1890–1948, Französin)
Saint-Saëns, Camille (1835–1921, Franzose)
Schneider, Michael (*1909)
Schweitzer, Albert (*1875)
Sejan, Nicolas (1725–1819, Franzose)
Sittard, Alfred (1878–1942)
Straube, Karl (1873–1950)
Töpfer, Johann Gottlob (1791–1870)
Volckmar, Wilhelm (1812–1887)
Walcha, Helmuth (*1907)
Walter, Karl Josef (*1892, Österr.)

Violinisten

Während das Klaviervirtuosentum erst im 19. Jahrhundert aufkam (die früheren Komponisten waren selbst hervorragende Spieler, so D. Scarlatti, J. S. Bach und seine Söhne, Mozart, Beethoven usw.), gab es – entsprechend der früheren Vollendung des Geigenbaus – reisende Violinvirtuosen schon mehr als ein Jahrhundert zuvor. Zu den bekannten Geigern seit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts zählen u. a.:

Alard, Delphin (1815–1888, Franzose)
Amar, Licco (1891–1959, Ungar)
Aranyi, Francis (*1893, geb. Ungar, in den USA)
Aulin, Tor (1866–1914, Schwede)

Baillot, Pierre Marie François (1771–1842, Franzose)
Bériot, Charles-Auguste de (1802–1870, Belgier)
Biber, Heinrich I. F. (1644–1704)
Borries, Siegfried (*1912)
Bull, Ole (1810–1880, Norweger)
Burmester, Willy (1869–1933)
Busch, Adolf (1891–1952)
Bustabo, Guila (*1919, Amerikanerin)

Campoli, Alfredo (*1906, geb. Italiener, Engländer)
Clement, Franz (1780–1842, Österr.)
Corelli, Arcangelo (1653–1713, Italiener)

David, Ferdinand (1810–1873)
David, Lukas (*1934)

Eldering, Bram (1865–1943, Niederländer)
Elman, Mischa (*1891, Russe)
Enescu, George (1881–1955, Rumäne)

Ferras, Christian (*1933, Franzose)
Flesch, Carl (1873–1944, Ungar)
Francescatti, Zino (*1905, Franzose)

Geminiani, Francesco (um 1680–1762, Italiener)
Gertler, André (*1907, Ungar)
Giannini, Vittorio (*1903, Amerikaner)
Gimpel, Bronislav (*1911, geb. Pole, in den USA)
Goldberg, Simon (*1909, Pole)
Grumiaux, Arthur (*1921, Belgier)

Habeneck, François Antoine (1781–1849, Franzose)
Halvorsen, Johan (1864–1935, Norweger)
Haendel, Ida (*1925, geb. Polin, in England)
Hansen, Cecilie (*1908, Russin)
Havemann, Gustav (*1882)
Hegedüs, Franz (1881–1944, Ungar)
Heifetz, Jascha (*1901, geb. Russe, in den USA)
Hubay, Jenö (1858–1937, Ungar)
Hubermann, Bronislav (1882–1947, Pole)

Joachim, Joseph (1831–1907)

Koeckert, Rudolf (*1913)
Kolberg, Hugo (*1898, Pole)
Kolisch, Rudolf (*1896, geb. Österreicher, in den USA)
Kreisler, Fritz (1875–1962, Österreicher)
Kreutzer, Rodolphe (1766–1831, Franzose)
Kubelik, Jan (1880–1940, Tscheche)
Kulenkampff, Georg (1898–1948)

Locatelli, Pietro (1695–1764, Italiener)

Manén, Joan (*1883, Spanier)
Marini, Biagio (1597–1665, Italiener)
Marteau, Henri (1874–1934, Franzose)
Martzy, Johanna (*1924, Ungarn)
Menuhin, Yehudi (*1916, Amerikaner)
Milstein, Nathan (*1904, geb. Russe, in den USA)
Moodie, Alma (1900–1943, Australierin)
Morini, Erica (*1904, geb. Österreicherin, in den USA)

Nachéz, Tivadar (1859–1930, Ungar)

Nardini, Pietro (1722–1793, Italiener)
Neveu, Ginette (1919–1949, Französin)

Odnopossoff, Ricardo (*1914, Argentinier)
Oistrach, David (*1908, Russe)
Oistrach, Igor (*1931, Russe)
Olof, Theo (*1924, Niederländer)

Paganini, Niccolò (1782–1840, Italiener)
Pászthory, Palma v. (*1884, geb. Ungarin)
Pisendel, Johann Georg (1687–1755)
Příhoda, Váša (1900–1960, Tscheche)
Primrose, William (*1904, Schotte, Bratschist)

Quiroga, Manuel (*1892, Spanier)

Rabin, Michael (*1936, Amerikaner)
Reuter, Florizel von (*1890, Amerikaner)
Reyes, Angel (*1919, Kubaner)
Ricci, Ruggiero (*1920, Amerikaner)
Rode, Pierre (1774–1830, Franzose)
Rosé, Arnold (1863–1946, Österr.)
Rostal, Max (*1905)

Sarasate, Pablo de (1844–1908, Spanier)
Schneiderhan, Wolfgang (*1915, Österreicher)
Schuppanzigh, Ignaz (1776–1830, Österreicher)
Ševčík, Ottokar (1852–1934, Tscheche)
Spohr, Louis (1784–1859)
Stern, Isaac (*1918, geb. Russe, in den USA)
Stroß, Wilhelm (*1908)
Strub, Max (*1900)
Strungk, Nikolaus Adam (1640–1700)
Székely, Zoltán (*1903, Ungar)
Szigeti, Joseph (*1892, geb. Ungar, in den USA)

Tartini, Giuseppe (1692–1770, Italiener)
Taschner, Gerhard (*1922, Deutschböhme)
Telmányi, Emil (*1892, geb. Ungar, in Dänemark)
Thibaud, Jacques (1880–1953, Franzose)
Totemberg, Roman (*1913, geb. Pole, in den USA)

Varga, Tibor (*1921, Ungar)
Vecsey, Franz v. (1893–1935, Ungar)
Végh, Sándor (*1912, Ungar)
Veracini, Francesco Maria (1690 bis 1750, Italiener)
Vieuxtemps, Henri (1820–1881, Belgier)
Viotti, Giovanni Battista (1753–1824, Italiener)
Vitali, Tommaso (um 1665–1748, Italiener)
Vivaldi, Antonio (um 1678–1741, Italiener)

Wasielewski, Wilhelm Joseph von (1822–1896)
Wendling, Carl (1875–1962)
Wieniawski, Henri (1835–1880, Pole)
Wilhelmj, August (1845–1908)

Ysaye, Eugène (1858–1931, Belgier)

Zernick, Helmut (*1913)
Zimbalist, Efrem (*1889, geb. Russe, in den USA)

Cellovirtuosen

Abaco, Joseph dall' (1708/09–1805, Italiener)
Becker, Hugo (1863–1941)
Beckerath, Hermann v. (*1909)
Boccherini, Luigi (1743–1805, Italiener)
Buxbaum, Friedrich (1869–1948, Österreicher)
Casals, Pablo (*1876, Spanier)
Cassadó, Gaspar (*1897, Spanier)
Duport, Louis (1749–1819, Franzose)
Eisenberg, Moritz (*1902)
Ek, Fritz Gunnar (*1900, Schwede)
Erlih, Devy (*1928, Franzose)
Feuermann, Emanuel (1902–1942, Österreicher)
Földesy, Arnold (*1882, Ungar)
Fournier, Pierre (*1906, Franzose)
Georgescu, Georges (*1887, Rumäne)
Goltermann, Georg Ed. (1824–1898)
Grümmer, Paul (*1879)
Grützmacher, Friedrich Wilhelm (1832–1903)
Hoelscher, Ludwig (*1907)
Janigro, Antonio (*1918, Italiener)
Klengel, Julius (1859–1933)
Lana, Libero (*1921, Italiener)
Levasseur, Jean Henri (1765 bis nach 1826, Franzose)
Mainardi, Enrico (*1897, Italiener)
Navarra, André (*1911, Franzose)
Piatigorski, Gregor (*1903, geb. Russe, in den USA)
Popper, David (1843–1913, Österr.)
Romberg, Bernhard (1767–1841)
Rostropowitsch, Mstislaw (*1927, Russe)
Servais, Adrien François (1807–1866, „Paganini des Cellos", Belgier)
Suggia, Guilhermina (1888–1950, Portugiesin)
Swerts, Jules de (1843–1891, Belgier)
Tortelier, Paul (*1914, Franzose)
Troester, Arthur (*1906)

Sonstige Instrumentalsolisten

Flöte:
Böhm, Theobald (1794–1881; Erfinder der Böhm-Flöte)
Fürstenau, Kaspar (1772–1819)
Fürstenau, Moritz (1824–1889; auch Schulwerk)
Gaubert, Philippe (1879–1941, Franzose)
Nicolet, Aurèle (*1926, Schweizer)
Quantz, Johann Joachim (1697–1773; Schulwerk, techn. Verbesserung)
Redel, Kurt (*1918)
Scheck, Gustav (*1901)
Schwedler, Maximilian (1853–1940; Lehrwerk, Verbesserung)
Tulou, Jean Louis (1786–1865, Franzose)
Wunderlich, Johann Georg (1755–1819)

Klarinette :
Bachmann, Georg Christian (1804–1842)
Bärmann, Heinrich Joseph (1784–1847)
Beer, Joseph (1744–1811; erster reisender Klarinettenvirtuose)
Bender, Valentin (1801–1873)
Goodman, Benny (*1909, Amerikaner)
Mühlfeld, Richard (1856–1907)
Müller, Iwan (1786–1854, Este; Erfinder der Altklarinette)
Tausch, Franz (1762–1817)
Wildgans, Friedrich (*1913, Österreicher)

Horn :
Brain, Denis (1921–1957, Engländer)
Lindner, Adolf (1808–1867)
Rodolphe (Rudolph), Jean-Joseph (1730–1812, Franzose; erster reisender Hornvirtuose)
Schuncke, Gottfried (1777–1840)
Schuncke, Michael (1780–1821)

Gambe :
Döbereiner, Christian (1874–1961)
Grümmer, Paul (*1879)
Wenzinger, August (*1905)

Gitarre :
Aguado y García, Dionisio (1784–1849, Spanier)
Behrend, Siegfried (*1933)
Bream, Julian (*1933, Engländer)
Carulli, Ferdinando (1770–1841, Italiener)
Gatayes, Guillaume (1774–1846, Franzose)
Giuliani, Mauro (1780–1828, Italiener)
Llobet, Miguel (1878–1938, Spanier)
Paganini, Niccolò (1782–1840, Italiener)
Segovia, Andres (*1893, Spanier)
Stadler, Joseph (1796–1859, Österreicher)
Zani de Ferranti (1800–1878, Italiener)

Harfe :
Gatayes, Guillaume (1774–1846, Franzose)
Gillmann, Kurt (*1889)
Krumpholtz, Johann Baptist (1745–1790, Österreicher)
Labarre, Théodore (1805–1870, Franzose)

Marin, Marcel de (1769–um 1862, Franzose)
Parish-Alvars, Elias (1808–1849, Engländer)
Zabaleta, Nicanor (*1907, Spanier)

Kontrabaß:
Bottesini, Giovanni (1821–1889, Italiener)
Dragonetti, Domenico (1763–1846, Italiener)
Kussewizki, Sergei (1874–1951, geb. Russe, später in den USA)
Láska, Gustav (1847–1928, Österreicher)
Montéclair, Michel Pignolet de (1667–1737, Franzose)
Scontrino, Antonio (1850–1922, Italiener)

Sängerinnen

Agujari, Lucrezia (1743–1784, Italienerin, sang bis c''''')
Albani, Emma (1847–1930, Kanadierin, Sopran)
Anday, Rosette (*1902, Österreicherin, Alt)
Arnould, Sophie (1740–1802, Franzosin, Sopran)
Artôt, Désirée (1835–1907, Franzosin, Sopran)

Bahr-Mildenburg, Anna (1872–1947, Österreicherin, dramat. Sopran)
Barabas, Sari (*1918, Ungarin, Koloratursopran)
Batic, Polly (*1906, Österreicherin, Alt)
Bellincioni, Gemma (1864–1950, Italienerin, Sopran)
Berger, Erna (*1900, Koloratursopran)
Bordoni (Hasse-Bordoni), Faustina (1700–1781, Italienerin, Sopran)
Borkh, Inge (*1917, Schweizerin, Sopran)

Cahier, Sara Jane, „Madame Charles", (1875–1951, Amerikanerin, Mezzosopran)
Callas, Maria, auch Meneghini-Callas, eigentl. Calogeropoulos (*1923, Griechin, dramatischer Sopran)
Calvé, Emma (1858–1942, Französin, Sopran)
Catalani, Angelica (1780–1849, Italienerin, Sopran)
Cavelti, Elsa (*1914, Schweizerin, Alt)
Cebotari, Maria (1910–1949, geb. Russin, Österreicherin, Sopran)
Cruvelli, Sophie Charlotte, eigentl. Cruwell, (1826–1907, Alt)
Culp, Julia (*1880, Niederländerin, Mezzosopran)
Cuzzoni, Francesca (1700–1770, Italienerin, Sopran unter Handel)

Dal Monte, Toti (*1899, Italienerin, Koloratursopran)
Davy, Gloria (*1931, Amerikanerin, Sopran)
Della Casa, Lisa (*1921, Schweizerin, Sopran)
De Los Angeles, Victoria (*1923, Spanierin, Sopran)

Desmond, Astra (*1898, Engländerin, Mezzosopran)
Destinn, Emmy (1878–1930, Österreicherin, Sopran)

Farrar, Geraldine (*1882, USA, Sopran)
Ferrier, Kathleen (1912–1953, Engländerin, Mezzosopran/Alt)
Flagstad, Kirsten (1895–1962, Norwegerin, Sopran)

Galli-Curci, Amelia (*1882, Italienerin, Koloratursopran)
Gerhardt, Elena (*1883, Sopran u. Mezzosopran)
Giannini, Dusolina (*1902, USA, Sopran)
Giebel, Agnes (*1921, Sopran)
Goltz, Christel (*1912, dramat. Sopran)
Gordon, Jeanne (1893–1952, Amerikanerin, Alt)
Grisi, Giuditta (1805–1840, Italienerin, Mezzosopran)
Grisi, Giulia (1811–1869, Italienerin, Sopran)
Grob-Prandl, Gertrud (*1917, Österreicherin, Sopran)
Grümmer, Elisabeth (*1911, Sopran)
Güden, Hilde (*1922, Österreicherin, Mezzosopran)
Gutheil-Schoder, Marie (1874–1935, Mezzosopran)

Hellwig, Judith (*1906, Österreicherin, Sopran)
Hempel, Frieda (1885–1955, dramat. Koloratursopran)
Höngen, Elisabeth (*1910, Alt)
Hüni-Mihacsek, Felicie (*1896, Ungarin, Sopran)

Ivogün, Maria (*1891, Ungarin, Koloratursopran)

Jeritza, Maria (*1887, Österreicherin, Sopran)
Jurinac, Sena (*1921, Jugoslawin, Sopran)

Kemp, Barbara (1886–1959, dramat. Sopran)
Kiurina, Berta (1888–1933, Österreicherin, Sopran)
Klose, Margarete (*1902, Alt)
Konetzni, Anni (*1902, Österreicherin, Sopran)
Konetzni, Hilde (*1905, Österreicherin, Sopran)
Köth, Erika (*1927, Koloratursopran)
Kupper, Annelies (*1906, Sopran)
Kurz, Selma (1874–1933, Österreicherin, Koloratursopran)

Lawrence, Majorie (*1909, Australierin, Sopran)
Lehmann, Lilli (1848–1929, Koloratursopran)
Lehmann, Lotte (*1888, Sopran)
Leider, Frida (*1888, dramat. Sopran)
Leisner, Emmi (1885–1958, Alt)

Lind, Jenny (1820–1887, Schwedin, Sopran, die „schwedische Nachtigall")
Lipp, Wilma (*1925, Österreicherin, Koloratursopran)
Loose, Emmy (*1914, Österreicherin, Sopran)
Lucca, Pauline (1841–1908, Österreicherin, Sopran)
Ludwig, Christa (*1924, Mezzosopran)

Madeira, Jean (*1924, Amerikanerin, Alt)
Malibran, Maria Felicità (1808–1836, Französin, Alt u. Mezzosopran)
Mara, Gertrud Elisabeth (1749–1833 dramat. Sopran)
Materna, Amalie (1848–1918, Österreicherin, dramat. Sopran)
Melba, Nellie (1861–1931, Australierin, Koloratursopran)
Milder-Hauptmann, Anna (1785–1838, Sopran, erste „Fidelio"-Darstellerin)
Milinkovic, Georgine v. (*1913, Österreicherin, Alt u. Mezzosopran)
Mödl, Martha (*1913, dramat. Sopran)
Moore, Grace (1901–1947, Amerikanerin, Sopran)
Müller, Maria (1889–1958, Sopran)
Mysz-Gmeiner, Lula (1876–1948, Rumänin, Alt)

Nilsson, Birgit (*1922, Schwedin, dramat. Sopran)
Novotná, Jarmila (*1903, Tschechin, Sopran)

Olszewska, Maria (*1892, Alt)
Onegin, Sigrid (1891–1943, Alt)
Otto, Lisa (*1919, Sopran)

Pasta, Giuditta (1798–1865, Italienerin, dramat. Sopran)
Patti, Adelina (1843–1919, Spanierin, Koloratursopran)
Pons, Lily (*1905, Französin, Koloratursopran)
Price, Leontyne (*1927, Amerikanerin, dramat. Sopran)

Reicher-Kindermann, Hedwig (1853–1883, dramat. Sopran)
Rethberg, Elisabeth (*1894, dramat. Sopran)
Rethy, Esther (*1911, Ungarin, Sopran)
Rothenberger, Anneliese (*1924, Sopran)
Rysanek, Leonie (*1928, Österreicherin, dramat. Sopran)

Sack, Erna (*1898, Koloratursopran)
Schlemm, Anny (*1929, Sopran)
Schröder-Devrient, Wilhelmine (1804–1860, dramat. Sopran)
Schröter, Corona (1751–1802, Sopran)
Schumann, Elisabeth (1885–1952, Koloratursopran)
Schumann-Heink, Ernestine (1861–1936, Österreicherin, Alt)
Schwarzkopf, Elisabeth (*1915, Koloratursopran)
Sciutti, Graziella (*1932, Italienerin, Sopran)
Seefried, Irmgard (*1919, Österreicherin, Sopran)

Siems, Margarethe (1881–1952, Koloratursopran)
Simionato, Giulietta (*1910, Italienerin, Alt)
Sontag, Henriette (1806–1854, Koloratursopran)
Stader, Maria (*1918, Schweizerin, Koloratursopran)
Steber, Eleanor (*1916, Amerikanerin, Sopran)
Stich-Randall, Therese (*1927, Amerikanerin, Sopran)
Stignani, Ebe (*1907, Italienerin, Mezzosopran)
Streich, Rita (*1920, Deutschrussin, Koloratursopran)

Tebaldi, Renata (*1922, Italienerin, dramat. Sopran)
Teschemacher, Margarete (1903–1959, Sopran)
Todi, Luiza Rosa (1753–1833, Portugiesin, Sopran)
Töpper, Hertha (*1924, Österreicherin, Alt)
Traubel, Helen (*1903, Amerikanerin, dramat. Sopran)

Varnay, Astrid (*1918, Schwedin, dramat. Sopran)
Viardot-Garcia, Pauline (1821–1910, Französin, Mezzosopran)

Wagner, Sieglinde (*1921, Österreicherin, Alt)
Welitsch, Ljuba (*1913, Österreicherin, Sopran)

Zadek, Hilde (*1917, Sopran)

Sänger

Aldenhoff, Bernd (1908–1959, Heldentenor)
Alsen, Herbert (*1908, Baß)
Amato, Pasquale (1878–1942, Italiener, Bariton)
Anders, Peter (1908–1954, lyrischer u. Heldentenor)
d'Andrade, Francisco (1859–1921, Portugiese, Bariton, „Don Giovanni")
Austin, Frederic (1872–1952, Engländer, Bariton)

Baklanow, Georgi (1882–1938, Russe, Bariton)
Battistini, Mattia (1856–1928, Italiener, lyrischer Bariton)
Bayle, Theo (*1912, Niederländer, Bariton)
Beirer, Hans (*1911, Österreicher, Heldentenor)
Bender, Paul (1875–1947, Baßbariton)
Berry, Walter (*1929, Österreicher, Bariton)
Björling, Jussi (1907–1960, Schwede, jugendl. Heldentenor)
Bockelmann, Rudolf (*1892, Heldenbariton)
Böhme, Kurt (*1908, Baß)
Bohnen, Michael (*1887, Baßbariton)
Borg, Kim (*1919, Finne, Baß)
Braun, Carl (1887–1960, Baß)
Brodersen, Friedrich (1873–1926, lyrischer Bariton)

Caruso, Enrico (1873–1921, Italiener, Tenor)
Christoff, Boris (*1919, Bulgare, Bariton)
Coates, John (1865–1941, Engländer, Heldentenor)
Cordes, Marcel (*1920, Bariton)
Crass, Franz (*1929, Baßbariton)

De Luca, Giuseppe (*1876, Italiener, Bariton)
Demuth, Leopold (1861–1910, Österreicher, Bariton)
Dermota, Anton (*1910, Österreicher, Tenor)
Dickie, Murray (*1924, Schotte, lyrischer Tenor)
Domgraf-Fassbaender, Willi (*1897, Bariton)
Dyck, Ernest van (1861–1923, Niederländer, Tenor)

Erb, Karl (1877–1958, Tenor)

Faulhaber, Werner (*1927, Bariton)
Fehenberger, Lorenz (*1912, Tenor)
Fischer-Dieskau, Dietrich (*1925, lyrischer u. Heldenbariton)
Frantz, Ferdinand (1906–1959, Baßbariton)
Frick, Gottlob (*1906, Baß u. Baßbariton)

Gedda, Nicolai (*1925, Schwede, Tenor)
Gigli, Benjamino (1890–1957, Italiener, Tenor)
Gobbi, Tito (*1915, Italiener, Bariton)
Gostič, Josip (*1900, Kroate, Heldentenor)
Greindl, Josef (*1912, Baß)

Haefliger, Ernst (*1919, Schweizer, Tenor)
Hann, Georg (1897–1950, Baß)
Herrmann, Josef (1903–1955, Bariton)
Hofmann, Ludwig (*1895, Baßbariton)
Hopf, Hans (*1916, Tenor)
Hotter, Hans (*1909, Bariton)

Jadlowker, Hermann (1878–1953, Lette, Tenor)
Jerger, Alfred (*1893, Österreicher, Bariton)

Kipnis, Alexander (*1891, geb. Russe, in den USA, Baß)
Klein, Peter (*1907, Tenor)
Knote, Heinrich (1870–1953, Heldentenor)
Kónya, Sándor (*1923, Ungar, Tenor)
Krebs, Helmut (*1913, Tenor)
Kunz, Erich (*1909, Österreicher, Baritonbuffo)
Kusche, Benno (*1916, Bariton)

List, Emanuel (*1891, Österreicher, Baßbariton)
London, George (*1920, Kanadier, Bariton)

Lorenz, Max (*1901, Tenor)
Ludwig, Walther (*1904, lyrischer Tenor)

Manowarda, Joseph v. (1890–1942, Österreicher, Baß)
Mayr, Richard (1877–1935, Österreicher, Baß)
Melchior, Lauritz (*1890, Däne, Heldentenor)
Metternich, Josef (*1915, Bariton)
Monaco, Mario del (*1915, Italiener, Tenor)

Neidlinger, Gustav (*1912, Bariton)
Niemann, Albert (1831–1917, Heldentenor, berühmter „Tannhäuser")

Pataky, Koloman v. (*1896, Ungar, Tenor)
Pattiera, Tino (*1892, Österreicher, Tenor)
Patzak, Julius (*1898, Österreicher, lyrischer Tenor)
Pears, Peter (*1910, Engländer, Tenor)
Piccaver, Alfred (1887–1958, Engländer, Tenor)
Pinza, Ezio (1892–1957, Italiener, Baß)
Prey, Hermann (*1929, Bariton)
Prohaska, Jaro (*1891, Bariton)

Ralf, Torsten (1901–1954, Schwede, Tenor)
Rehfuß, Heinz (*1917, Schweizer, Baßbariton)
Rooy, Anton van (1870–1932, Niederländer, Bariton)
Rosvaenge, Helge (*1897, Däne, Tenor)

Scheidemantel, Karl (1859–1923, Bariton)
Schaljapin, Fjodor (1873–1938, Russe, Baßbariton, „Boris Godunow")
Schlusnus, Heinrich (1888–1952, Bariton)
Schmedes, Erik (1868–1931, Däne, Tenor)
Schmidt, Joseph (1904–1942, geb. Rumäne, Tenor)
Schmitt-Walter, Karl (*1904, Bariton)
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig (1836–1865, Tenor, „Tristan", „Tannhäuser")
Schock, Rudolf (*1915, Tenor)
Schöffler, Paul (*1897, Bariton)
Siepi, Cesare (*1923, Italiener, Bariton)
Simoneau, Léopold (*1921, Kanadier, Tenor)
Slezak, Leo (1873–1946, Österreicher, Tenor)
Soot, Fritz (*1878, Heldentenor)
Souzay, Gérard (*1918, Franzose, Bariton)
Stefano, Giuseppe di (*1921, Italiener, Tenor)
Stockhausen, Julius (1826–1906, Bariton)
Stolze, Gerhard (*1926, Tenor)
Suthaus, Ludwig (*1906, Heldentenor)

Taddei, Giuseppe (*1916, Italiener, Bariton)
Tauber, Richard (1891–1948, Österreicher, Tenor)
Tichatschek, Joseph Alois (1807–1886, Österreicher, Tenor)

Uhde, Hermann (*1914, Baßbariton)

Völker, Franz (*1899, Heldentenor)
Vogl, Heinrich (1845–1900, Heldentenor)

Waechter, Eberhard (*1929, Österreicher, Bariton)
Warfield, William (*1920, Amerikaner, Bariton)
Weber, Ludwig (*1899, Österreicher, Baß)
Windgassen, Wolfgang (*1914, Heldentenor)
Wittrisch, Marcel (1903–1955, Tenor)
Wunderlich, Fritz (*1930, Tenor)

Kastraten

Kastration wurde im Italien des 17. und 18. Jahrhunderts vielfach vorgenommen, um die Sopran- und Altstimmen von Knaben, die schöner klingen als Frauenstimmen, zu erhalten und zu besonderen Leistungen zu befähigen (Brustumfang und Lunge des erwachsenen Kastraten geben längeren Atem und stärkere Resonanz). Später zu reiner Spekulation entartet. Berühmte Kastraten waren u. a.:

Bernacchi, Antonio (1685–1756, in ganz Europa, auch bei Händel)
Caffarelli, eigentlich Gaetano Majorani (1703–1783, besonders Koloratur, in ganz Europa)
Crescentini, Girolamo (1762–1846, ganz Europa, von Napoleon engagiert)
Cusanino, eigentl. Carestini (um 1705–1760, ganz Europa, auch bei Händel)
Farinelli, eigentl. Carlo Broschi (1705–1782, ruinierte Händel, weil er bei dessen Gegnern sang, politischer Einfluß in Spanien)
Ferri, Baldassare (1610–1680, wohl der beste Kastrat überhaupt)
Gizziello, eigentl. Gioacchino Conti (1714–1761, Italien, London, Portugal)
Manzuoli, Giovanni (um 1725–um 1780, Italien, London, Madrid)
Marchesi, Luigi (1755–1829, Italien, München, Wien, London, Petersburg)
Pacchiarotti, Gasparo (1740–1821, Italien, London, sein herrlicher Gesang soll seine abschreckende Häßlichkeit vergessen gemacht haben)
Salimbeni, Felice (um 1712–1751, Italien, Wien, Berlin, Dresden)
Senesino, eigentl. Francesco Bernardi (um 1680–um 1750, Dresden, London bei Händel, Italien)
Tosi, Pier Francesco (um 1647–nach 1732, Italien, Deutschland, London; auch Schriften über Gesangskunst)
Velluti, Giovanni Battista (1781–1861, Italien, London; mit ihm endet zeitlich die Reihe der berühmten Kastraten).

DAS LIED

Das Wort „Lied" ist nicht übersetzbar und wurde daher in andere Sprachen als Fremdwort übernommen. Man versteht darunter in der Hauptsache ein singbares lyrisches Gedicht von vorwiegend subjektivem Gefühls- und Stimmungsgehalt, gefaßt in eine geschlossene Klein- oder Kleinstform. Demgemäß werden Zwecklieder (Arbeits-, Kampf-, Trink-, Tanzlieder u. ä.) meist als Randerscheinungen gewertet.

So sehr man sich daran gewöhnt hat, das Lied als etwas typisch Deutsches anzusehen, so hat es doch besonders in seinen Anfängen vielerlei Anregungen von außen aufgenommen.

Die heute übliche Unterscheidung nach Kunstlied und Volkslied gilt nicht für alle geschichtlichen Epochen. Zudem haben sich Kunst- und Volkslied gegenseitig beeinflußt, wie es auch bei weltlichen und geistlichen Liedern der Fall war.

Das Kunstlied

Frühformen (bis 11. Jahrhundert)

Im wesentlichen auf den Kirchentonarten beruhend, also melodisch reicher als die späteren Dur- und Mollieder, nicht taktmäßig gefesselt, schwingender Rhythmus, einstimmig (oder in Oktavparallelen), zuweilen mit Begleitung (Fidel, Harfe), die dann fast immer der Gesangsstimme parallel läuft.

Laudes: lateinische Loblieder, mit denen u. a. in Klostern die fürstlichen Gäste gefeiert wurden.

Hymnen: feierliche Festlieder, verhältnismäßig schlicht in der Melodieführung, wenig melismatische Verzierungen, Wortsilbe gegen Melodiesilbe (Einzelton), straffere Form (Ambrosius von Mailand); lateinische Texte, später vielfach ins Deutsche übertragen (Mönch von Salzburg, Oswald von Wolkenstein).

Sequenzen: verselbständigte Jubilationen des Allelujah, die mit Texten versehen wurden; den Hymnen ähnlich, später auch eigene Weisen (Notker Balbulus von St. Gallen; Hofkaplan Wipo, von dem die Ostersequenz „Victimae paschali laudes" stammt, 1. Hälfte des 11. Jahrhunderts).

Leisen: geistliche Lieder, genannt nach dem „Kyrie eleison", das die einzelnen Strophen abschloß; vielfach bereits deutsch.

Tanzlieder: oft als heidnisch verboten, daher nur wenige erhalten („Tanzlied von Kölbigk", 1024).

Marienlieder: geistliche Lieder im Mönchslatein.

Vagantenpoesie: aus dieser Zeit im wesentlichen nur Texte der deutschen Spielleute, der französischen Jongleurs, der italienischen Joculatores bekannt

(lateinische, deutsche sowie gemischte Texte in den „Carmina Burana", einer Handschrift des 13. Jahrhunderts aus dem Kloster Benediktbeuern; auch Studentenlyrik).

Troubadours und Minnesang (12.–14. Jahrhundert)

Erste einstimmige „Kunstlieder" des europäischen Mittelalters, einstimmig begleitet durch Drehleier, Rotta (harfenähnlich), Viole. Vielfach wurden diese durch einen handwerksmäßigen Bedienten gespielt.

Troubadours heißen die ritterlichen Sänger in Südfrankreich (Provence), Trouvères in Nordfrankreich, ihre Begleiter waren die Jongleurs oder Menestrels (im englischen „minstrel"). Gesungen wurden „Wächterlieder" (Tag-, Nachtlieder, Kanzonen zum Lob schöner Frauen), „Dienstlieder oder Sirventes" (Helden-, Fürsten-, Kreuzzuglieder), erzählende Romanzen, galante Pastorellen, Tanzlieder (Ballate), „Streitlieder" oder „Tenzonen" (meist politischen Inhalts). Die Texte stehen unter arabischem und antikem Einfluß, die Melodien sind gregorianisch, jedoch dem Dur-Charakter angenähert. Formen: „Vers" (achtsilbige Zeilen), „Chanson" (kunstvollere Form), „Lai" (ursprünglich bretonischer Harfnersang, zusammengesetzte Form). Bedeutende Troubadours:

Bertran de Born (etwa 1140–1215),
Wilhelm von Poitou (etwa 1087–1127),
Adam de la Halle (etwa 1237–1286/87),
Bernart de Ventadorn (etwa 1125–1195).

Minnesang: Die deutschen Minnesanger besingen ähnliche Stoffe, ebenfalls einstimmig, instrumental begleitet, gregorianisch mit Annäherungen an Dur. In der Spätzeit eine gewisse Mehrstimmigkeit (höchstens 3 Stimmen); die orgelpunktartigen Bässe „Pumhart" genannt. Hebung und Senkung des Textes sind melodiebestimmend. Einflüsse aus Frankreich (Troubadours, Ars nova), Marienlyrik, Studenten- und Vagantenpoesie. Hauptformen:

Sprüche: einstrophig,
Leiche: weitergebildete Sequenzen,
Lieder: zwei gleichgeartete Stollen und ein davon verschiedener Abgesang.

Hauptvertreter des Minnesangs, soweit Melodien erhalten sind:

Walther von der Vogelweide (um 1170–1230), berühmt das „Palästina-Lied";
Neidhart von Reuental (etwa 1180–nach 1237), Begründer der „höfischen Dorfpoesie", viele Tanzlieder;
Wizlav von Rügen (um 1268–1325), Liebeslieder;
Heinrich von Meißen, gen. Frauenlob (um 1250–1318), Spruchdichtungen; angeblich Begründer der ältesten bürgerlichen Singschule (Mainz);
Mönch von Salzburg (um 1430), volkstümliche Lieder, teilweise mehrstimmig;

Hugo von Montfort (1357–1423); mehrere Melodien stammen – nach eigener Aussage – von seinem „getreuen Knecht Bürk Mangolt";
Oswald von Wolkenstein (um 1377–1445), „der letzte Minnesänger", neben zarten Liedern auch derbe Tänze, volkstümlich, teilweise mehrstimmig.

Wichtige Quellen sind die Jenaer, die Colmarer, die Mondseer und die Donaueschinger Liederhandschriften. In der berühmteren Großen Heidelberger (Manessischen) Liederhandschrift finden sich keine Melodien.

Meistergesang (1450–1600)

Absicht der bürgerlichen Meistersinger in Nürnberg, Augsburg, Regensburg, Mainz, Würzburg, Ulm, Frankfurt, Straßburg, Danzig, München, Wien u. a. Städten war es, die Weisen der Minnesänger treu zu bewahren. Anfangs durch Unterlegen jedes Tones (selbst der kleinen instrumentalen Zwischenspiele) mit einer Wortsilbe. Vielfach also Silbenstecherei in Singeschulen, peinliche Beachtung der Tabulaturregeln durch einen Merker, Wettsingen; seltsame Melodienbezeichnungen („Verlorene Gimpelweise", „Überzarter Ton" u.a.).

Namen der Glanzzeit:

Michael Behaim (1416–1474), vielfach noch im Fürstendienst;
Hans Folz (gest. etwa 1514), teilweise recht derb;
Conrad Regenbogen (nach 1500);
Hans Sachs (1494–1576), von seinen Weisen wurde die „Silberweise" besonders berühmt.

Wichtige Quellen: Colmarer und Donaueschinger Liederhandschriften, Adam Puschmanns „Singebuch".

Cantus-firmus-Lieder (1450–1550)

Bei diesen Liedern (eigentlich Liedbearbeitungen) wurde anfangs nur eine Stimme gesungen („gehalten", daher der Name Tenor); dazu tritt als zweite und dritte Stimme eine Gruppe (Chor) von gleichartigen Instrumenten wie Lauten, Violen, Bläser. Im Verlauf Übergang von Drei- zu Vierstimmigkeit (bei L. Senfl bis Siebenstimmigkeit). Seit Georg Forsters (um 1514–1568; Arzt) Sammlung „Ein Außzug guter alter und newer Teutscher Liedlein" (1539 ff.), deren Satz instrumental und vokal ausgeführt werden konnte, verstärkt sich die rein vokale Bearbeitung.

Grundlage dieser Liedbearbeitungen (also den Cantus firmus darstellend) waren vor allem die innigen, dem Minnesang entsprossenen „Hofweisen" (Isaac), Volkslieder, geistliche Lieder.

Hauptmeister des Cantus-firmus-Liedes oder der Liedbearbeitung sind:

Conrad Paumann (1409–1473), rein instrumentale Bearbeitungen;
Heinrich Finck (1444/45–1527), an Königs- und Fürstenhöfen tätig;
Adam von Fulda (gest. 1506), Hofkapellmeister Friedrichs des Weisen;

Heinrich Isaac (um 1450–1517), berühmt durch „Innsbruck, ich muß dich lassen";

Paul Hofhaimer (1459–1537), an Fürstenhöfen tätig; außer Liedbearbeitungen auch antike Odenkompositionen;

Ludwig Senfl (um 1490–1543), vorwiegend in München: kunstvoll kontrapunktische Verarbeitung, mehrfache Ausführung eines und desselben Cantus firmus, bis siebenstimmig.

Wichtige Quellen: Lochamer, Glogauer, Schedelsche Liederbücher, Sammlungen von Öglin (1512, erste gedruckte Sammlung), Schöffer, Ott, Apiarius.

Romanische Liedformen (seit 1560)

Die Renaissance brachte nicht nur die Trennung in „Gebildete und Ungebildete", sondern zugleich einen Aufschwung der romanischen Liedkomposition; dadurch wurden in Deutschland die gewachsenen Volks-, Kunst- und Kirchenlieder zurückgedrängt. Hauptformen dieses romanischen Liedgutes sind:

Villanellen: heitere, meist dreistimmige, einfach gesetzte Tanzlieder italienischen Ursprungs (wörtlich: Bauern- oder Dorfliedlein), sehr volkstümlich die Villanellen von Jakob Regnart (1540–1599).

Kanzonetten: frische, rhythmische, abwechselnd heitere und versonnene, mehrstimmige Gesänge, Satz verhältnismäßig schlicht. Hauptvertreter: Antonio Scandello (1517–1580, Dresden) mit „Schöne weltliche und geistliche newe deutsche Liedlein"; Hans Leo Haßler (1564–1612, berühmt: „Mein G'müt ist mir verwirret", später zum Text „O Haupt voll Blut und Wunden").

Balletti: Tanzlieder, weniger textlich als leicht-musikalisch bestimmt. So bezeichnet Giacomo Gastoldi (um 1550–1622) seine Balletti als „zu singen, zu spielen und zu tanzen"; ferner Orazio Vecchi (1550–1605).

Madrigale: in dieser Epoche gekennzeichnet durch harmonische, ausdrucksbetonte, tonmalerische („madrigalistische") Wendungen; Hauptvertreter Orlando di Lasso (1532–1594).

Versuche, die romanischen (die alte Form „Stollen Stollen Abgesang" durch Strophen und Ausspinnung verdrängenden) Neubildungen einzudeutschen, machten vor allem Haßler, Lechner, Schein, Schütz.

Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert

Luther rief 1523 („Formula missae et communionis") auf, „fromme geistliche Gesänge" zu schaffen. Psalmen wurden umgeformt, neue Lieder gedichtet. 1524/25 gab der Lutherfreund Johann Walter in Wittenberg das erste mehrstimmige protestantische Kantoreibuch heraus: Cantus-firmus-Lieder, Text im Tenor. 1583 verlegte Lukas Osiander (1534–1604) die Melodiestimme in den Sopran; das orgelbegleitete Gemeindelied war geschaffen. Unter dem Einfluß der Renaissance wurde das gottesdienstliche Gemeinschaftslied zum

sogenannten Ich-Kirchenlied. Parallel lief die Trennung des früheren Dichterkomponisten in einen Textdichter und einen Melodieerfinder und schließlich in die Aufspaltung Dichter – Melodieerfinder – Satzkomponist.

Generalbaßlied (1630–1700)

Das Generalbaßlied entstand unter dem Einfluß der von Florenz ausgehenden neueren Monodie (Caccinis Solokantaten usw.); Einzellieder zu einer bezifferten (General-)Baßstimme, die vom Cembalo auszuführen war und von der Gambe (später Cello) verstarkt wurde; Beweis für die Erstarkung des harmonischen Bewußtseins. Form: entweder gereiht nach Motettenart oder deklamierend. Hauptmeister:

Gabriel Voigtländer (um 1596–1643), „Allerhand Oden und Lieder" (98 Generalbaßlieder, mehrsprachig);

Thomas Selle (1599–1663), Fuhrer der Hamburger Liederschule, „Monophonetica "(deutsche Texte);

Heinrich Albert (1604–1651), Vetter von H. Schutz, „Arien";

Erasmus Kindermann (1616–1655), „Musicalische Friedens-Freud";

Laurentius von Schnuffis (Deckname„Mirant"; 1633–1702);

Adam Krieger (1634–1666), „Arien" mitInstrumentalritornellen, selbstgedichtete Texte;

Daniel Speer (1636–1707);

Romanus Vötter (um 1700).

Liederschulen (18. Jahrhundert)

Im Hochbarock (erstes Drittel des 18. Jahrhunderts) Vorherrschaft der Opern- und Kantatenarie. 1736 erschien dann die Liedersammlung „Singende Muse an der Pleisse" von Sperontes (eigentlich Johann Sigismund Scholze, 1705–1750): Klavierstucke, denen Texte unterlegt wurden. 1737–43 kamen die Odensammlungen von Johann Friedrich Grafe (1711–1787) heraus (Text von Marianne von Ziegler und Frau Gottsched), Kompositionen u. a. von Konrad Friedrich Hurlebusch (1696–1765) und Johann Gottlieb Graun.

1. *Berliner Liederschule:* Vertonung von Gellert, Klopstock, Herder und anderen Dichtern durch Christian Gottfried Krause (1719–1770), Carl Philipp Emanuel Bach, Joh. Philipp Kirnberger, Joh. Philipp Sack (1722–1763) u. a.
2. *Berliner Liederschule:* beeinflußt in ihrer großeren Volksnahe durch Christian Gottlieb Neefe, Joh. André (1741–1799; „Bekranzt mit Laub den lieben, vollen Becher"), Joh. Abraham Peter Schulz („Alle Jahre wieder"); dazu vor allem Vertonung Goethescher und Schillerscher Lyrik. Hauptvertreter Joh. Friedrich Reichardt und Karl Friedrich Zelter.

Schwäbische Liederschule: bewußtes Hinwenden zum Volkston, Vermeiden aller Künstelei, sichere Melodik, überschlichte, wenigsagende Begleitung.

Klavierlied (seit etwa 1780)

Der Übergang vom Generalbaßlied zum Klavierlied, d. h. zum Sololied mit ausgearbeiteter Klavierbegleitung ist im wesentlichen Ende des 18. Jahrhunderts abgeschlossen. Entscheidend beigetragen zu dem nun beginnenden Jahrhundert des Klavierliedes haben die klassischen und romantischen Dichter, deren Gedichte vielfach bereits „Lieder ohne Musik" sind.

Klassik: Vorstoß der Liedkomponisten in die seelischen Bereiche der Texte und (teilweise dramatisches) Umsetzen des Sinngehalts in Tone und Klange. Das Ich-Gefühl tritt noch wenig hervor. Hauptvertreter:

Joseph Haydn, z. B. „Das Leben ist ein Traum", „Heller Blick", „Canzonettas and Songs"; echte Liedstimmung in „Gott erhalte Franz den Kaiser" (1797);

Wolfgang Amadeus Mozart, vor allem die bei aller Schlichtheit dramatischen Lieder „Der Zauberer" und „Das Veilchen" (beide 1785; „Schlafe, mein Prinzchen" ist nicht von Mozart);

Ludwig van Beethoven, Klavier oft noch „unverbindlich", eigentlicher Träger ist die Gesangslinie; u. a. „Adelaide", Gellert-Lieder, „Die Himmel rühmendes Ewigen Ehre", Mignon-Lieder, der Liederkreis „An die ferne Geliebte".

Romantik: Der Klavierpart wird ausgebaut, nimmt an der Ausdeutung des Textes teil, wird gleichberechtigt und später teilweise übermächtig.

Franz Schubert, Einzellieder (viele von Goethe) und eine Reihe von geschlossenen Liederzyklen; Melodik und Nachdeutung ausgewogen;

Karl Loewe, begründet die neuere Ballade nach Dichtungen von Goethe, Uhland, Freiligrath u. a.;

Robert Schumann, Singstimme gibt sinngemäß die Worte wieder, Klavier deutet sie weiter aus (Vor- und Nachspiele), daher harmonisch reicher;

Robert Franz, reiner Lyriker, will altklassische Stimmführung mit romantischem Empfinden verschmelzen: „Ich habe Empfindungen, nicht Worte komponiert";

Peter Cornelius, feinsinniger Lyriker, schrieb die meisten Liedertexte selbst;

Johannes Brahms, kunstvolle Strenge, vielfach Anknupfen an Vergangenheit (Baßführung), kein Verströmen in Empfindungen, zuchtvolles, oft motivisches Verweben von Gesang und Klavier;

Adolf Jensen, seine Melodien vielfach weich, dann wieder verwickelt, doch in wesentlichen Liedern ein Meister;

Hugo Wolf, Gesangsstimme soll dem Sinn und dem Wort dienen, der (harmonisch verwickelte) Klavierpart den Sinn und das Wort auf rein musikalische Weise uberhohend nochmals ausdrucken;

Richard Strauss, nicht einheitlich, Konzerteffekte neben Brettlspöttereien, Salonhaftes neben Revolutionärem, Humor neben verdämmernder Stimmung, technisch-artistisch, schwungvoll in Stimme und Klavier;

Hans Pfitzner, Lauschen nach innen, herbe Stimmführung, verästelte Kleinmotivik, Filigranarbeit;

Max Reger, sagte einmal von seinen Liedern „Die Musik ist schon fertig, ich brauche bloß noch den geeigneten Text"; weit vorgetriebene Harmonik, instrumental-kontrapunktischer Satz;

Joseph Haas, aus der Reger-Nachfolge, doch ausgesprochen melodisch, Harmonie, Rhythmus und Farbe zart abgestimmt.

20. Jahrhundert

Fortführung des romantischen Liederbes mit Betonung des Melodischen, Lockerung des Harmonischen, Vereinfachung des Satzes und der motivischen Arbeit. In Deutschland u. a.: Armin Knab, Hermann Zilcher, Richard Trunk, Hermann Grabner, Karl Marx, Gerhard Frommel, Werner Trenkner, Hermann Reutter.

Neue Wege werden erprobt; Tendenz, das Lied aus Subjektivismus und Individualismus zu lösen. Dem Klavier werden dabei andere Aufgaben zugewiesen; auch entstehen immer mehr Lieder mit Kammermusik (scharfer Gegensatz zu Orchesterliedern, z. B. R. Strauss). Von Deutschen sind zu nennen u. a.: Paul Hindemith, Hermann Heiß, Werner Henze, Kurt Hessenberg.

Liederkomponisten des Auslands

Frankreich: Gounod, Massenet, Bizet, Fauré, Debussy, Migot;
Italien: Wolf-Ferrari, Luigi Gordigiani (1806–1860), Dallapiccola;
Spanien: de Falla;
Ungarn: Bartók, Kodály (beide auch als Volksliedforscher);
Polen: Chopin, Moniuszko;
Rußland: Glinka, Glasunow, Mussorgski, Tschaikowski, Prokofjew, Schostakowitsch;
Tschechoslowakei: Dvořák, Janáček;
Finnland: Kilpinen;
Norwegen: Grieg;
Schweden: Lindblad;
England: Delius, Elgar, Parry, Stanford;
Österreich: Mahler, Křenek, Webern;
Schweiz: Schoeck.

Das Volkslied

Die Bezeichnung „Volkslied" stammt von Johann Gottfried Herder (1744 bis 1803); er hat sie um 1773 erstmals verwendet für seine Sammlung und Übersetzung von heimischen und ausländischen Liedern (später unter dem Titel

„Stimmen der Völker in Liedern"). Durch Herder wurde der für ihn sammelnde junge Goethe auf die besonderen Schönheiten des Volksliedes aufmerksam und zum Dichten von volksliedhaften Texten angeregt („Heideroslein").

In der deutschen Romantik wurde die Sammeltätigkeit eifrig fortgesetzt. Besonders verdienstvoll und bekannt die Textsammlungen von Achim von Arnim und Clemens Brentano „Des Knaben Wunderhorn" (1806–1808), von Ludwig Uhland und Ferdinand Freiligrath (Übersetzungen). Als musikalische Bearbeiter und Eigenschöpfer zeichneten sich aus vor allem Reichardt, Silcher, Zuccalmaglio, Brahms.

Wichtige Quellen für Texte und Melodien sind:

Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme: „Deutscher Liederhort" (seit 1856; etwa 2000 Lieder);

Rochus von Liliencron: „Die historischen Volkslieder der Deutschen" (1865 bis 1869);

Florentin von Zuccalmaglio: „Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen" (1838–40; darunter allerdings von Zuccalmaglio komponierte Weisen ohne Angabe der Urheberschaft);

Friedrich Silcher: „Sammlung deutscher Volkslieder" (bis 1840);

„Verklingende Weisen" (hrsg. von Louis Finck, 1936–62, fünf Bände).

Dazu kommen die Sammlungen der in- und ausländischen staatlichen Volksliederkommissionen sowie Spezialsammlungen für bestimmte Landschaften. Neben den umfangreichen Sammlungen stehen kleinere Veröffentlichungen des 20. Jahrhunderts (ausgelöst durch die Jugendbewegung). Sie geben eine gute Übersicht über das Wesentliche und sind teilweise gereinigt von musikalischen Mißverständnissen und falsch verstandenen Harmonisierungen, u. a.:

„Der Zupfgeigenhansl" (1909), herausgegeben von H. Breuer;

„Das Finkensteiner Liederbuch" („Finkensteiner Blätter");

„Strampedemi", herausgegeben und bearbeitet von Walther Hensel;

„Der Musikant", herausgegeben von Fritz Jöde;

„Bruder Singer" (1951, vorher seit 1938 „Lieder unseres Volkes").

Im Zusammenhang mit diesen Auswahlbänden steht die musikalische Erziehungsarbeit von Walther Hensel (1887–1956) und Fritz Jode (geb. 1887) mit den „Musikantengilden" und den „Offenen Singstunden".

Eine allgemein anerkannte Begriffsbestimmung für das, was ein Volkslied sei, gibt es bis heute nicht. Unzutreffend ist die bekannte Scheindefinition, das Volkslied sei ein Lied, von dem weder der Dichter noch der Komponist bekannt sei. Noch Hugo Riemann war sehr vorsichtig in der letzten von ihm stammenden Auflage seines Musiklexikons (1916):

„Volkslied heißt entweder ein Lied, das im Volke entstanden ist (d. h. dessen Dichter und Komponist nicht mehr bekannt sind), oder eins, das in

den Volksmund übergegangen ist, oder endlich eins, das ‚volksmäßig', d. h. schlicht und leichtfaßlich in Melodie und Harmonie komponiert ist."

Eine alles erfassende Definition ist hier gar nicht erst versucht worden; es werden sogar drei Möglichkeiten herausgestellt.

Hans Joachim Moser meint:

„Volkslied ist, was das Volk dauernd singt und als sein wertvolles Eigentum empfindet."

Hier sind einige Kerneigenschaften hervorgehoben; eine umfassende Begriffsbestimmung wird jedoch vermieden, wahrscheinlich um das Bild nicht zu verwirren.

Alfred Götze („Das deutsche Volkslied", 1929) gibt die ausführlichste Definition:

„Volkslied ist ein Lied, das im Gesang der Unterschicht eines Kulturvolks in längerer gedächtnismäßiger Überlieferung und in ihrem Stil derart eingebürgert ist oder war, daß, wer es singt, vom individuellen Anrecht eines Urhebers an Wort und Weise nichts empfindet."

Aber selbst hier wird bewußt unterlassen, den „Stil" näher zu umreißen. Jedenfalls wird deutlich: Der Name Volkslied, so selbstverständlich und einfach er anmutet, umspannt eine Fülle von Zuordnungen, die sich kaum in eine erschöpfende Begriffsbestimmung pressen lassen werden, zumal die Umgrenzung ständig im Fluß ist. Am zweckmäßigsten wird verfahren, wenn man genügend Eigentümlichkeiten und Eigenschaften des Volksliedes auffuhrt, die sein Wesen wie in einem Mosaikbild erkennen lassen. Dazu gehören die folgenden:

Das Volkslied muß gesungen werden, eine volksläufige Melodie haben. Goethes „Heideröslein" ist z. B. erst durch die Vertonung durch H. Werner zum Volkslied geworden, nicht aber durch Schuberts Komposition, weil diese nicht volksläufig ist, und der Text allein hätte nie ein Volkslied werden können.

Die Melodie im Volkslied ist im allgemeinen wichtiger als der Text. Erkennbar an der Tatsache, daß entstellte, zuweilen unsinnige Textstellen den Singenden kaum als solche bewußt werden.

Im Volkslied werden die ursprünglichen Texte häufig nach der Fassungskraft des „Volkes" oder nach landschaftlichen Erfordernissen zurechtgebogen, unter Umständen sogar zum Nicht-Sinn entstellt. Das gilt selbst für nicht volksgemäße Einzelwörter (aus Goethes „Fruhlingsgottern" werden „Fruhlingsgärtner").

Im Volkslied werden die Melodien zurechtgesungen oder „zersungen", insgesamt oder auch nur an Einzelstellen. (Schuberts „Am Brunnen vor dem Tore" wird völlig gleichstrophig, Triolen werden aufgelöst).

Das Volkslied ist beweglich. Es wandert von Ort zu Ort. Vorhandene Melodien werden mit anderen Texten, vorhandene Texte mit anderen Melodien verse-

hen. Als nicht gemäß empfundene Text- oder Melodiewendungen werden beseitigt oder durch andere Wendungen ersetzt usw.

Das Volkslied ist einfach und einheitlich im Sinne der Zeit, in der es gesungen wird oder wurde (im älteren Volkslied vorwiegend melodisch bestimmt, im jüngeren harmonisch schlicht).

Das Volkslied verläuft daher periodisch, am deutlichsten erkennbar in der Form der ständig wiederkehrenden melodischen Strophe.

Einfachheit des Volkslieds ist nicht gleichzusetzen mit Einförmigkeit. Das zeigen häufig Wechsel von Dur und Moll, kirchentonartiger Grundbau oder eingefügte kirchentonartige Wendungen, schwingender Rhythmus, Taktwechsel (bekannt der „Zwiefache" = Folge von je zwei dreiteiligen und zweiteiligen Takten).

Von Volkslied spricht man nur, wenn das Lied sehr lange Zeit gesungen wurde oder wird (Unterschied zum Schlager, dessen Lebensdauer meist begrenzt ist).

Ein Volkslied kann, da es in erster Linie das Gemüt anspricht, sentimental, übersentimental sein, auch derb und deutlich (Unterschied zum Gassenhauer, unter dem man heute meist ein gemeines, bewußt zynisches „Lied" versteht).

Das Volkslied spiegelt in Text und Melodie die Wesensart des Volkes, des Stammes, des Gebietes, in dem es vorwiegend angesiedelt ist. Es ist also typisch, nicht Ausdruck einer Künstlerindividualität.

Gedächtnismäßige Überlieferung von Mund zu Mund, bei der es immer wieder zu reizvollen Umbildungen kam, kann heute nur in beschränktem Umfang als Kennzeichen des Volkslieds angesehen werden. An die Stelle der früheren Volksliedersänger sind die erwähnten Sammlungen getreten.

Die Herkunft eines Volkslieds ist unwesentlich. Es als „abgesunkenes Kulturgut" zu bezeichnen (also als verdorbenes Kunstlied), geht nicht an. Das Volkslied kann zurechtgesungenes Kunstlied, es kann in der Anonymität entstanden sein (typisch dargestellt in Loewes „Prinz Eugen"). Beeinflussung durch Kirche, Minnesänger und Meistersinger, durch Landsknechts- und Geißlergesänge, durch Volksliedbearbeiter (Senfl, Zuccalmaglio, Silcher u. a.) und Singspiele des Theaters (Weber, Wenzel Müller u. a.) steht fest; umgekehrt auch Beeinflussung dieser Musiker und Institutionen durch das Volkslied (sehr schön erkennbar im sogenannten geistlichen Volkslied, etwa „In dulci jubilo, nun singet und seid froh").

Die eigentliche Zeit des heute sogenannten Volksliedes beginnt mit dem 15. Jahrhundert. In geschriebenen und gedruckten Liederbüchern wurden die Volkslieder (bald mit und bald ohne Melodie) festgehalten. Eine Hochblüte brachte das Reformationszeitalter. Liederbücher aus diesen Jahrhunderten sind u. a. (s. a. Kap. Musikwissenschaft, Quellenanmerkungen):

Jenaer Liederhandschrift (13. Jh.);
Colmarer Liederhandschrift (13./14. Jh., geschrieben um 1460);
Kleine Heidelberger Liederhandschrift (13. Jh.);
Große Heidelberger (Manessische) Liederhandschrift (14. Jh.);
Lochamer (Locheimer) Liederbuch (etwa 1460, handschriftlich);
Schedelsche Handschrift;
Glogauer Liederbuch (15. Jh.);
Liederbuch des Erhard Öglin (Augsburg 1512, das erste gedruckte);
Liederbuch von Peter Schöffer (1513);
Liederbuch von Georg Forster („Ein Außzug guter alter und newer Teutscher Liedlein", 1539–56);
Liederbuch von Georg Rhaw („Newe deudsche geistliche Gesenge für die gemeine Schule", 1544).

Seit Ende des 16. Jahrhunderts versiegt der Strom des Volksliedes infolge des Aufkommens der italienischen und französischen Villanellen (Bauernliedchen), Kanzonetten, Chansons, Madrigale, des sogenannten jüngeren deutschen A-cappella-Chorliedes – alles im Zusammenhang mit der renaissancebedingten Spaltung in „Gebildete" und „Volk". Selbst Meister wie Bach haben dem Volkslied nur gelegentlich einen ganz bescheidenen Platz in Quodlibets und dergleichen eingeräumt. Die neue Blüte beginnt erst wieder um 1770 (s. o.).

Volkslieder und volkstümliche Lieder

(Wenn nichts anderes angegeben, sind Textdichter und Komponisten unbekannt oder umstritten)

Ach Elslein, liebes Elselein	Glogauer Liederbuch
Ach, schönster Schatz	rheinisch, 19. Jahrhundert
Ach, wie ist's möglich dann	Text 18. Jahrhundert, Melodien (verschiedene) vor 1820
Ade, du liebes Städtchen	schlesisch
Ade nun zur guten Nacht	nach einer älteren Weise, Text 1848 (Sachsen)
Alle Vögel sind schon da	Text Hoffmann v. Fallersleben, niederösterreichische Volksmelodie
All mein Gedanken	Text 15. Jahrhundert, Melodie seit 1450
Als ich ein jung Geselle war (Der Tod von Basel)	altes Volkslied
Als wir jüngst in Regensburg waren	bayrisches Volkslied
Am Brunnen vor dem Tore	Text W. Müller 1822, Grundmelodie Schubert
Ännchen von Tharau	Text 1637 (Simon Dach?), Melodie Silcher 1825

Auf, auf zum fröhlichen Jagen	Kärnten
Auf dieser Welt hab ich kein Freud	
Auf, du junger Wandersmann	fränkisch
Auf einem Baum ein Kuckuck saß	bergisch
Aus ist's mit mir	walzerartig, Niederösterreich
Bald gras' ich am Neckar	schwäbisch
Bei meines Buhlen Haupte	alemannisch, 1534,
Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher	Text Matth. Claudius (1775), Melodie Joh. André (1776)
Bergen op Zoom	Text Valerius, gedruckt 1619, flämisch
Bin i net a Bürschle	schwäbisch, 1817 aufgezeichnet
Bunt sind schon die Wälder	Melodie von J. F. Reichardt
Ça ça geschmauset	Tanzweise des 18. Jahrhunderts
Da draußen auf grüner Auen	Salzkammergut
Da droben auf dem Berge, da steht ein hohes Haus	
Danz rüber, danz nüber	fränkisch, veröffentlicht 1850
Das Lieben bringt groß Freud'	schwäbisch, Bearbeitung von Silcher
Der grimmig Tod mit seinem Pfeil	1617, auf die Schlacht von Pavia
Der Gutzgauch auf dem Zaune saß	frühes 16. Jahrhundert
Der Kuckuck auf dem Birnbaum saß	bergisch
Der Mai ist gekommen	Text E. Geibel, Melodie von Justus Lyra (1843, nach einem älteren Volkslied)
Der Mond ist aufgegangen	Text Matth. Claudius (1778), Melodie von J. A. P. Schulz (1790)
Der Tag der ist so freudenreich	wahrscheinlich 12. Jahrhundert (gedruckt 1537)
Der Wald hat sich entlaubet	etwa 1450 (Lochamer Liederbuch)
Der Winter ist ein strenger Gast	niederländisch, Clemens non Papa (erste Hälfte des 16. Jahrhunderts)
Die Donau ist ins Wasser g'falln	österreichisch
Die Gedanken sind frei	seit etwa 1800
Die helle Sonn leucht jetzt herfür	Text N. Hermann (1560), Melodie von M. Vulpius (1609)
Die Leineweber haben eine saubere Zunft	Oberhessen
Die Lust hat mich gezwungen	Text Simon Dach, Melodie H. Albert
Die Pinzgauer wollten wallfahrten gehn	bayerisch, Text seit 1807, Melodie seit 1827 aufgezeichnet

„Wer hat dich, du schöner Wald". Gemälde von R. M. Eichler

Chorsänger des 1824 gegründeten Stuttgarter Liederkranzes auf dem 14. Deutschen Sängerbundfest in Stuttgart 1956

Harzer Bergsänger vor dem Rathaus in Berlin-Schöneberg

„A Dutzend Schwäble", eine Kindergruppe des Landesverkehrsverbandes Württemberg, die aus dem Kinderchor des Süddeutschen Rundfunks hervorgegangen ist

Dort oben vom Berge wohl wehet der Wind	Böhmerwald
Drei Lilien, drei Lilien, die pflanzt ich auf ein Grab	
Drunten im Unterland	Text G. Weigle, schwäbisch
Du, du liegst mir am Herzen	süddeutsch, um 1820
Du mein einzig Licht	Text Simon Dach, Melodie Heinrich Albert
Ein Jäger aus Kurpfalz	um 1750, hessisch
Ein Jäger in dem grünen Wald	
Ein Schifflein sah ich fahren	vermutlich berlinerisch
Ein Schlosser hat einen G'sellen gehabt	vor 1800, Text Konrad Grübel
Ein Vogel wollte Hochzeit machen	Schlesien, vor 1842
Es blies ein Jäger wohl in sein Horn	Mitteldeutschland
Es blühen Rosen und die sind rot	Nassau
Es, es, es und es, es ist ein harter Schluß	versch. Texte aus dem 18. Jahrhundert, Melodie seit 1826, hessisch und österreichisch
Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht	von Zuccalmaglio bearbeitet
Es flog ein Täublein weiße	1631
Es fuhr ein Pfalzgraf über den Rhein	bergisch, hessisch
Es geht bei gedämpfter Trommel Klang	Text Chamisso, Weise Silcher
Es ging ein Knab spazieren	egerländisch
Es gingen drei Bauern und suchten ein Bärn	16. Jahrhundert
Es gingen drei Gesellen	Antwerpener Liederbuch 1544
Es gingen zwei Gespielen gut	flandrisch, 1544
Es hatt' ein Bauer ein schönes Weib	18. Jahrhundert
Es ist ein Reis entsprungen	textliche Abwandlungen, bekannteste Melodie seit 1600 (Köln, Trier)
Es ist ein Schnitter, der heißt Tod	Text und Weise seit 1637 (Regensburg)
Es ist nit lang, daß es geschah	1490
Es kommt ein Herr zum Schlößli	schweizerisch, mit leicht verändertem Text auch österreichisch
Es liegt ein Schloß in Österreich	aufgezeichnet 1842
Es ritt ein Jäger wohlgemut	schwäbisch
Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus	seit 1770 verbürgt, vermutlich viel älter

Es stand eine Linde im tiefen Tal	aus einem „Fliegenden Blatt“ von 1550
Es stand ein Wirtshaus an dem Rhein	hessisch
Es steht ein Baum im Odenwald	Melodie J. Fr. Reichardt (1781)
Es steht ein Lind in jenem Tal	niederländisch, 1540 (Texte leicht verändert)
Es sungen drei Engel	mittelalterlicher Text, Weise 1605 aufgezeichnet
Es tanzt ein Bi-Ba-Butzemann	Nord- und Mitteldeutschland
Es trieb ein Mädchen die Lämmerchen	hallisch
Es war ein heißer Sommertag	flandrisch, 1645
Es war ein König in Thule	Text Goethe, Melodie Zelter
Es waren zwei Königskinder	plattdeutsch (Paderborn), auch bergisch
Es wollt' ein Jägerlein jagen	Melodie seit 1841
Es wollt' ein Jungfräulein früh aufstehn	schweizerisch
Es wollt' ein Mädchen früh aufstehn	bergisch
Es wollt' ein Mägdlein tanzen gehn	Melodie teilweise 1544 aufgezeichnet
Es wollt' ein Müller früh aufstehn	hessisch, niederrheinisch
Es wollt' ein Schneider wandern	Text 18. Jh., Weise 1850 aufgezeichnet
Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein	Text von L. Uhland (1809)
Feinsliebchen, du sollst nicht barfuß gehn	Melodie bearbeitet von Zuccalmaglio
Freiheit, die ich meine	Text M. v. Schenkendorf (1813), Melodie Karl Groos (1818)
Freut euch des Lebens	Text M. Usteri (1793), Melodie Nägeli (1795)
Frisch auf, ihr lieben Gesellen mein	Franken
Frundsbergs Klagelied	1525, Weise nach Senfl
Fünf sind wir Mädchen	Masuren
Geborn ist uns ein Kindelein	seit 1605, thüringisch
Geh aus, mein Herz, und suche Freud	Text P. Gerhard (1607–1676), Melodie A. Harder (1775–1813)
Gestern abend ging ich aus	um 1840
Gestern beim Mondenschein	Text aus Schlesien
Glückauf, glückauf, der Steiger kommt	Text aus Franken, Melodie aus dem Glatzer Land
Grad aus dem Wirtshaus komm ich heraus	ursprünglich spanisches Tanzlied, Text H. von Mühler, vor 1842

Grüß Gott, du schöner Maie	Melodie 1540
Guter Mond, du gehst so stille	um 1800
Gut G'sell und du mußt wandern	1603
Heißa, Katreinerle	elsässisches Tanzlied
Herzlich tut mich erfreuen	1545
Heut ist ein freudenreicher Tag	Bayern, Franken, Salzkammergut
Hinaus in die Ferne	Text und Melodie von A. Methfessel (1813)
Hopsa, Schwabenliesel	schwäbische Tanzweise um 1800
Horch, was kommt von draußen rein	badische Pfalz
Ich bin ein Musikant	bergisch, schlesisch
Ich fahr' dahin	1450, Lochamer Liederbuch
Ich ging durch einen grasgrünen Wald	
Ich ging einmal spazieren bei der Nacht	hessisch
Ich ging emol spaziere	Mosel, Saar
Ich hab' die Nacht geträumet	vor 1775
Ich habe mein Feinsliebchen so lange nicht gesehn	1806 aufgezeichnet
Ich habe mir eines erwählet	um 1800
Ich hab mir mein Weizen am Berg gesät	Böhmerwald
Ich han in einen Garten gesehen	Text und Weise 1390 Mönch von Salzburg
Ich hatt' einen Kameraden	Text Uhland 1809, vielfach zersungene Weise von Silcher
Ich hört' ein Sichelein rauschen	16. Jahrhundert
Ich schell' mein Horn im Jammerton	um 1510 (Herzog Ulrich von Württemberg?)
Ich stand auf einem hohen Berg	elsässisch, Text 1771 von Goethe aufgezeichnet, Melodie bei Reichardt 1782
Ich stund an einem Morgen	1535
Ich trag' ein goldnes Ringelein	alter hessischer Ringelreihen
Ich weiß mir einen Maien	1555, alemannisch
Ich weiß nicht, was soll es bedeuten	Text H. Heine (1823), Melodie Silcher (1839)
Ich will zu Land ausreiten (Hildebrandslied)	16. Jahrhundert

Ich wöllt, daß ich doheime wär	Text H. von Laufenberg, Weise 1430
Ich wollt' einmal recht früh aufstehn	
Ihren Liebsten zu erwarten	bergisch, clevisch
Im Krug zum grünen Kranze	Text Wilh. Müller (1821)
Im Maien die Vögelein singen	16. Jahrhundert, Niederrhein
Im Wald und auf der Heide	Text Wilh. Bornemann (1816), Weise 1827
In des Waldes tiefsten Gründen	mehrere Melodien
In dulci jubilo	14. bis 16. Jahrhundert
In einem kühlen Grunde	Text Eichendorff
Innsbruck, ich muß dich lassen	Text Kaiser Maximilian (?), Melodie Heinrich Isaac (1495)
I woaß a kloans Häuserl	bayerisch
Jan Hinnerk up de Lammerstraat	hamburgisch (mit veränderten Texten auch in anderen Gegenden)
Jetzt gang i ans Brünnele	schwäbisch
Jetzt kommt die fröhliche Sommerzeit	Lothringen
Jung Siegfried war ein stolzer Knab	Text Uhland, verschiedene Weisen
Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß	schlesisch
Kein schöner Land in dieser Zeit	
Kein schönrer Tod ist in der Welt	Text Jakob Vogel (1621), Melodie Silcher (1839)
Köln am Rhein, du schönes Städtchen	neueres Volkslied
Kommet, Freunde, zusammen	fläm. Rolandslied, aufgezeichnet Ende 18. Jahrhundert
Komm, o komm, Geselle	13. Jh., Blaubeurer Handschrift
Kommt a Vogerl geflogen	Text A. Bäuerle (1820), Melodie Wenzel Müller (1822)
Kommt her, ihr Kinder, singet	1608
Kommt, ihr G'spielen	17. Jh., thüring. Sommerlied
Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall	aus Grimmelshausens „Simplizissimus"
Liebchen, ade, Scheiden tut weh (Winter, ade)	um 1820
Lieblich hat sich gesellet mein Herz	16. Jahrhundert
Lustig, ihr Brüder	Franken

Lüttje Buurdeern von'n Dörpen	Niederdeutschland (Melodie: Kommt ein Vogel geflogen)
Mädele, ruck, ruck, ruck	schwäbisch
Maikäfer, flieg	Texte je nach Landschaft verschieden
Marien wart ein bot gesant	1392
Mein G'müt ist mir verwirret	H. L. Haßler (1601; später mehrfach umgebildet bis „O Haupt voll Blut und Wunden")
Mein Schatz ist a Reiter	
Mir gefällt das Ehstandsleben	Hessen
Mir g'liebt im grünen Maien	16. Jahrhundert
Morgen muß ich fort von hier	Text Volkslied, Melodie Silcher (1831)
Morgenrot	Text Hauff (1824), Volksweise
Mudder Wittsch	Mecklenburg
Muß i denn zum Städtele hinaus	schwäbisch
Nu alrêst lebe ich mir werde	Kreuzfahrerlied Walthers von der Vogelweide
Nu bitten wir den heyligen geyst	Pfingst-Leis des 13. Jahrhunderts
Nun ade, du mein lieb Heimatland	Text August Disselhoff 1851
Nun leb wohl, du kleine Gasse	Text Adolf Graf Schlippenbach (1833), Melodie Silcher (1855)
Nun schürz dich, Gretlein	in Forsters „Außzug schöner Teutscher Liedlein" (1533 ff.)
Nun sich der Tag geendet hat	Text J. F. Hertzog (gest. 1699), Melodie A. Ph. Krieger (1667)
Nun, so reis' ich weg von hier	Text Beginn des 19. Jahrhunderts; Melodie wie „Alle Vögel sind schon da"
O du fröhliche, o du selige	Text Joh. Falk (1816), Melodie eine sizilianische Fischerweise (O sanctissima)
O du lieber Augustin	vor 1800
O Straßburg	1771, Sesenheimer Liederbuch
O Tannenbaum, du trägst ein grünen Zweig	Westfalen
O Tannenbaum, o Tannenbaum	Text Ch. Zarnack (1819), Melodien nach alter Volksweise von E. Anschütz (1824)

Prinz Eugen	1717 (auch von Loewe benutzt)
Puthöneken, wat deist in unsen Hoff?	Brandenburg
Rosestock, Holderblüh	Oberschwaben
Sah ein Knab ein Röslein stehn	Text Goethe, Melodie Heinrich Werner (1829; auch andere Weisen, so Schubert)
Schäfer, sag, wo tust du weiden?	Franken
Schatz, ach Schatz, reise nicht so weit von hier	
Schier dreißig Jahre bist du alt	Text Karl v. Holtei (1823)
Schlaf, Kindchen, schlaf, dein Vater hütet die Schaf	Österreich, Franken
Schön ist die Jugend	verschiedene Weisen
Schwefelhölzle	Ulm
's ist alles dunkel	Text seit Beginn des 18. Jahrhunderts, die bekannte Melodie seit 1850
So treiben wir den Winter aus	1576
Soviel Stern am Himmel stehn	Text 1805, Melodie 1810
So wünsch ich ir ein gute Nacht	in H. Newsidlers Lautenbuch 1536
Spinn, spinn, meine liebe Tochter	Text aus „Des Knaben Wunderhorn" 1808, bergische Weise 1836
Steh ich in finstrer Mitternacht	Text Hauff (1824)
Stille Nacht, heilige Nacht	1818, Text Jos. Mohr, Melodie Franz Xaver Gruber
Suse, liebe Suse, was raschelt im Stroh	Brandenburg
Unser Bruder Jakob wollte Reiter werden	Eifel
Unüberwindlich starker Held Sankt Michael	Köln 1623
Verstohlen geht der Mond auf	alte Weise, von Zuccalmaglio bearbeitet 1829
Vöglein im hohen Baum	Text W. Hey (gest. 1854), Melodie Silcher (1860)
Vom Himmel hoch	Text Luther (1534), Komponist unbekannt
Von allen den Mädchen so blink und so blank	
Von edler Art, auch rein und zart	aus Georg Rhaws „Bicinia" 1545
Von wo kommt uns der kühle Wein	1710, flämisch

Vor meines Herzliebchens Fenster	Niederrhein
Wach auf, du Handwerksgesell	Westfalen
Wahre Freundschaft soll nicht wanken	Franken
Wanns die Soldaten durch die Stadt marschieren	Text A. Cosmar (1836), Melodie Franz Kugler
Was frag ich viel nach Geld und Gut	Text J. M. Müller (1776), Melodie Neefe (1776)
Was hab ich denn meinem Feinsliebchen getan	Odenwald
Was helfen mir tausend Dukaten	Schlesien, Franken
Weh, daß wir scheiden müssen	Johanna u. Gottfried Kinkel (um 1857)
Wem Gott will rechte Gunst erweisen	Text Eichendorff, verschiedene Melodien (u.a. Th. Fröhlich, 1833)
Wenn alle Brünnlein fließen	1845 aufgezeichnet, schwäbisch
Wenn die Bettelleute tanzen	schlesisch
Wenn ich ein Vöglein wär	schwäbisch; Text 1773 bei Herder; Melodie 1800
Wenn jemand eine Reise tut	Text M. Claudius, Melodie Zelter (1793)
Wenn mein Pfeifchen dampft	
Wenn wir marschieren, ziehn wir zum deutschen Tor hinaus	
Wer hat dich, du schöner Wald	Text Eichendorff, verschiedene Weisen
Wer niemals einen Rausch gehabt	Text J. Perinet (1796), Melodie Wenzel Müller (1796)
Wie machens denn die Schneider	Berlin
Wilhelmus von Nassauen	1568 (Freiheitslied der Geusen)
Will ich in mein Gärtlein gehn (Das bucklige Männlein)	Text aus „Des Knaben Wunderhorn", Melodie früheres Fronleichnamslied
Winter, ade	Melodie 1816 aufgezeichnet
Wir bringen mit Gesang und Tanz	Text Joh. Voß, Melodie J. P. A. Schulz
Wir treten zum Beten	1597 (Geusenlied)
Wo a kleins Hüttle steht	
Wohlauf mit mir auf diesen plan	Ulm um 1650 (Totentanz)
Wohlauf noch getrunken	Text Justinus Kerner (1809), die Volksweise seit 1826 (auch von Robert Schumann vertont)
Zieh, Schimmel, zieh	Brandenburg
Zogen einst fünf wilde Schwäne	Ostpreußen

NATIONALHYMNEN

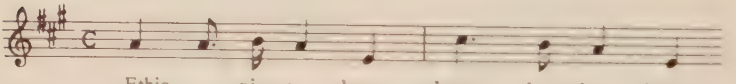
Afghanistan

Die Hymne ist ohne Text

Albanien

Argentinien

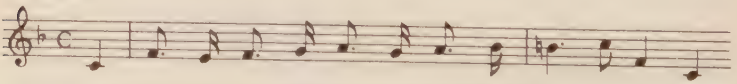
Äthiopien



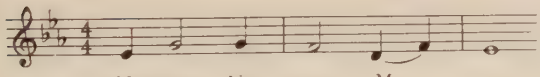
Australien siehe Großbritannien. Text: God save the Queen.

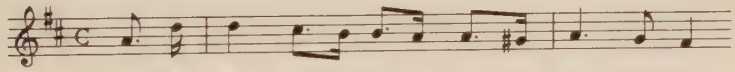
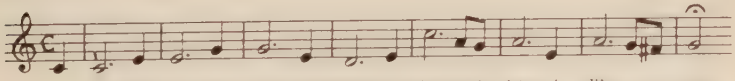
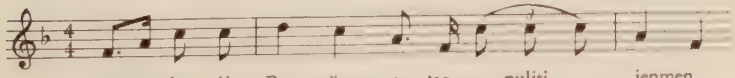
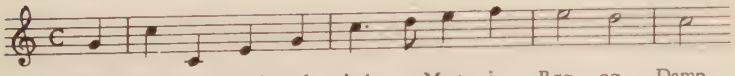
Belgien

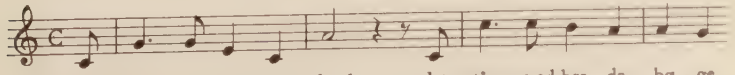
Bolivien

Brasilien

Bulgarien

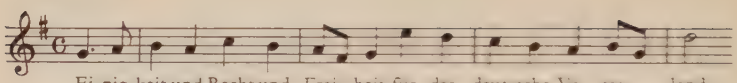
Ceylon



Chile

China (Taiwan)

China („Volksrepublik")

Dänemark (Königshymne)

Dänemark (Landeshymne)



Deutschland

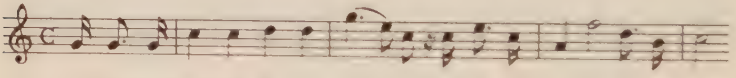


Text 1841 von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben 1798-1874
Melodie 1797 von Joseph Haydn (1732-1809)

Ecuador

Finnland

Frankreich

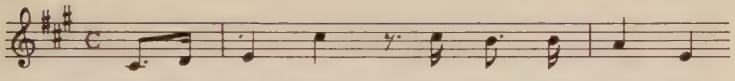


Griechenland

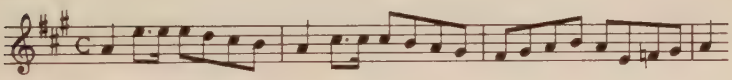
Großbritannien

Indien

Indonesien



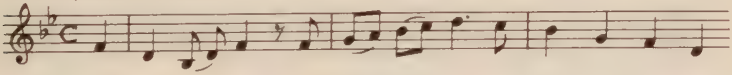
Irak



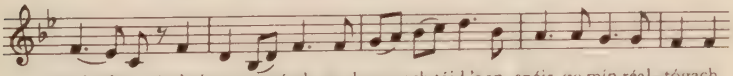
Kein Text bekannt!

Iran

Irland (Freistaat „Eire")

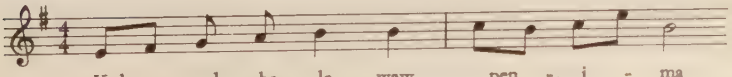


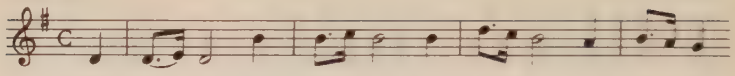
Irisch: Seo dhíbh, a cháir - de, duan óg - láigh caith - réi - meach, bríogh-mhar
Englisch: We'll sing a song, a sol - dier's song, with cheer - ing rous - ing



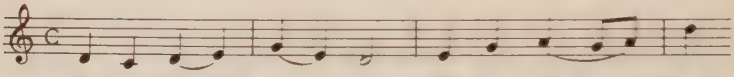
ceól mhar, ár dtein - te cnámh go bua - cach táid 's an spéir go mín réal - tógach
chor-us, as round our bla-zing fires we throng, the star - ry heav-ens o'er us

Island

Israel

Italien



Japan

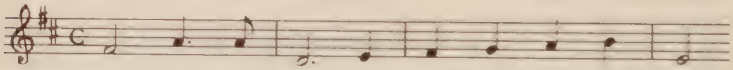


Jugoslawien

Die Hymne ist noch ohne Text

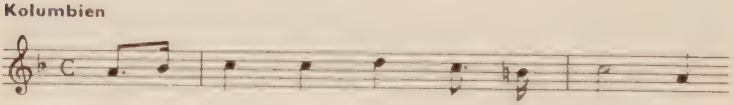
Kanada

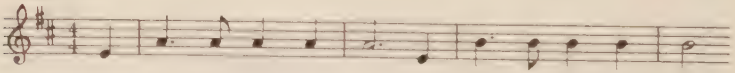
1. „God save the Queen", s. Großbritannien



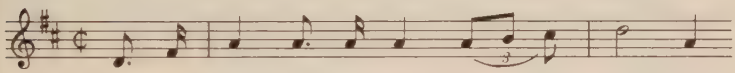
2. Engl.: O Ca - na - da! Our home and na - tive land!
   Französ.: O Ca - na - da! Ter - re de nos a - ieux!

Kolumbien

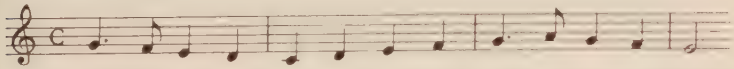
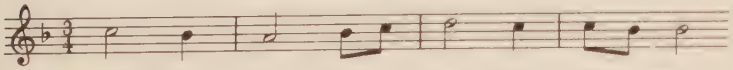
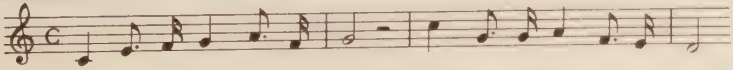
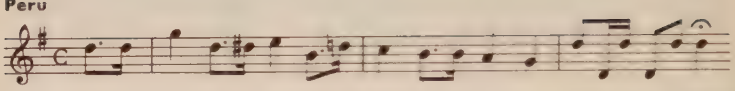


Liberia

Liechtenstein

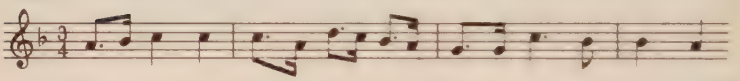
Luxemburg

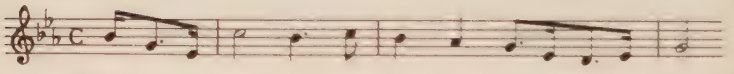
Mexiko

Monaco

Niederlande

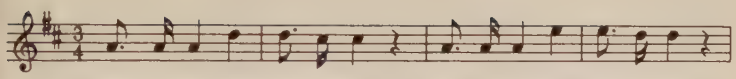
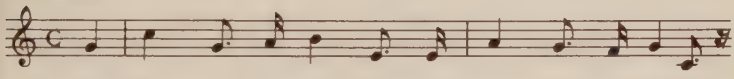
Norwegen

Österreich

Pakistan

Peru

Philippinen

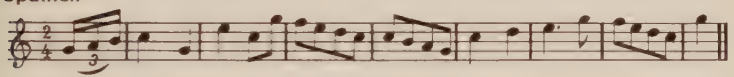
Polen



Portugal

Rumänien

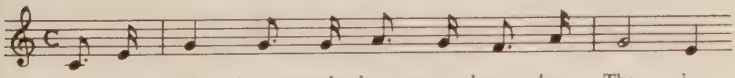
Schweden

Schweiz

Sowjetunion

Spanien

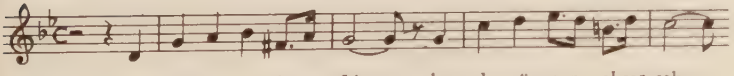


Es gibt mehrere Texte, doch ist keiner amtlich anerkannt.

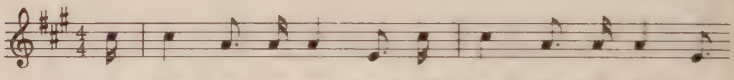
Südafrika

Thailand

Tschechoslowakei

Türkei



Ungarn

Venezuela

Vereinigte Arabische Republik

Die Hymne ist ohne Text.

Vereinigte Staaten von Amerika

CHORMUSIK

Unter Chormusik versteht man instrumental begleitete und nicht begleitete (a cappella) mehrstimmige Gesangswerke, bei denen die Stimmen nicht einzeln, sondern mehrfach besetzt sind. Solche Chormusik gibt es – von sparlichen Ausnahmen abgesehen – erst seit dem Ende des 15. Jahrhunderts; die bis dahin geschaffenen mehrstimmigen Werke wurden solistisch dargeboten, gleichgultig, ob es sich um weltliche oder geistliche Schopfungen handelte, ob mit oder ohne Instrumente (nur in der Sixtinischen Kapelle in Rom waren Instrumente grundsätzlich ausgeschlossen).

Die folgende Aufstellung verweilt nur an den großen Haltepunkten der fast unubersehbaren Chorliteratur (a cappella und mit Orchester, mit und ohne Solostimmen):

Ockeghem, Johannes (etwa 1420–1495), vierstimmige Messen und Motetten; frei linear.

Josquin Desprez (nach 1440–1521), vierstimmige Messen, mehrstimmige Motetten.

Obrecht, Jacob (nach 1450–1505), Motetten, Messen, vierstimmige Passion.

Isaac, Heinrich (etwa 1450–1517), Motetten, Messen, Chorlieder.

Willaert, Adrian (vor 1490–1562), mehrchörige Vesperpsalmen (Venedig).

Aufführung von Händels „Messias" in der Westminsterabtei zu London am 29. 5. 1784 mit einer Besetzung von 250 Instrumentalisten und 275 Sängern

Aufführung von Haydns „Schopfung" am 27. 3 1808 im Festsaal des alten Wiener Universitatsgebaudes (Aquarell von Balthasar Wigand, auf dem Deckel einer Geschenkkassette). Vorne in der Mitte Haydn (sitzend), umgeben von seinen Verehrern und Gönnern

Senfl, Ludwig (etwa 1490–1543), deutsche Lieder, die teilweise für chorische Besetzung gedacht sind, Messen, Motetten.

Tallis, Thomas (um 1505–1585), einer der großen Meister der reichen englischen Chortradition, bis zu 40stimmige Motetten, Anthems, Hymnen, Messe.

Clemens non Papa, Jacobus (etwa 1510–1556 oder 1558), Motetten, Messen

Gabrieli, Andrea (etwa 1510–1586), doppelchörig, teilweise mit obligaten Instrumenten, Messen, Motetten, Psalmen, Madrigale.

Othmayr, Caspar (1515–1553), Motetten, deutsche Lieder.

Scandello, Antonio (1517–1580), deutsche Lieder, Kanzonen, Messen, Motetten, Passion, Auferstehungshistorie.

Palestrina, Giovanni Pierluigi (um 1525–1594), Motetten, Messen, Lamentationen, Magnificats u.a.; meist vier- bis achtstimmig, auch doppelchörig.

Lasso, Orlando di (um 1532–1594), über 2000 Werke, meist fünfstimmig, auf allen Gebieten der Chormusik, vielfach mehrchörig.

Osiander, Lukas (1534–1604), verlegt erstmals die Choralmelodie in die Oberstimme.

Gallus, Jacob (1550–1591), Messen bis zur Acht-, Motetten bis zur Sechzehnstimmigkeit.

Eccard, Johannes (1553–1611), Messen, Motetten, Passion, deutsche Lieder.

Gabrieli, Giovanni (1557–1613), mehrchörig, Messen, Motetten, Sinfonien, Concerti, vielstimmig, obligates Orchester.

Haßler, Hans Leo (1564–1612), verbindet italienischen Madrigalstil mit deutscher Haltung; neben Messen, Motetten, Psalmen, Kirchenliedern sehr viele weltliche Schöpfungen.

Monteverdi, Claudio (1567–1643), Messen, Psalmen, Magnificats, Madrigale, solistische und chorische Werke.

Praetorius, Michael (1571–1621), mehrchörig, oft mit obligatem Continuo oder Orchester, teils kontrapunktisch, teils schlichte Kirchenlieder Note gegen Note.

Schütz, Heinrich (1585–1672), z.T. durch den aufkommenden italienischen, modischen Stil beeinflußt, in der Hauptsache aber große Chorwerke; Psalmen, Motetten, „Geistliche Chormusik", Passionen, Historien.

Schein, Hermann (1586–1630), Tedeum mit „vier Chören und zwei Kapellen", 4–6stimmige Kirchenlieder, auch weltliche Lieder.

Selle, Thomas (1599–1663), Passionen mit Chören, Solisten und Instrumenten

Carissimi, Giacomo (1605–1674), neben L. Rossi der Schöpfer des Oratoriums; außerdem Kantaten, Motetten.

Kerll, Johann Kaspar v. (1627–1693), polyphone Messen.

Bach, Johann Christoph (1642–1703), Motetten, Kantaten (eine für zehnstimmigen Doppelchor, Orgel und Orchester).

Purcell, Henry (1659–1695). Anthems mit Orchester oder Orgel, Psalmen, Hymnen.

Fux, Johann Joseph (1660–1741), Meister der katholischen Kirchenmusik seiner Zeit; Messen, Motetten; an die kontrapunktische Vergangenheit anknüpfend, jedoch mit neuer Harmonik und Fugentechnik.

Bach, Johann Sebastian (1685–1750), Gipfel der protestantischen Kirchenmusik, aber auch weltliche Werke; weltliche und geistliche Kantaten, Motetten, Messe, Magnificat, Passionen, „Weihnachtsoratorium".

Händel, Georg Friedrich (1685–1759), Höhepunkt der weltlichen und geistlichen dramatischen Oratoriumskomposition für Chöre, Soli und Orchester; ferner Anthems, Hymnen, Tedeums.

Graun, Carl Heinrich (1703 oder 1704–1759), lyrische Passion, Kantaten.

Haydn, Joseph (1732–1809), Neigung zu „weltlicher", volksnaher Haltung auch in kirchlichen Werken; Oratorien, Messen, Motetten, Tedeums, Offertorien, Stabat mater.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791), Requiem, Messen, Magnificat, Tedeum, Offertorien u.a.

Zelter, Karl Friedrich (1758–1832), Direktor der Berliner Singakademie, Mitbegründer der „Liedertafel"; Kantaten, vor allem Männerchöre.

Cherubini, Luigi (1760–1842), Messen, Motetten, Requiems (ein Requiem für Männerchor), Oratorium u.a.

Beethoven, Ludwig van (1770–1827), Oratorium, Messen, Kantaten, Chorfantasie (mit Klavier und Orchester).

Nägeli, Hans Georg (1773–1836), Chorlieder.

Rungenhagen, Karl Friedrich (1778–1851), Oratorien, Messe, Kantaten, Motetten u.a.

Kreutzer, Conradin (1780–1849), Oratorium, Männerchöre.

Spohr, Louis (1784–1859), Oratorien, Messe, Kantate, fünfstimmige Chöre, Männerchöre.

Methfessel, Albert Gottlieb (1785–1869), Chorlieder, Männerchöre.

Weber, Carl Maria von (1786–1826), Kantaten, patriotische Männerchöre.

Silcher, Friedrich (1789–1860), Volksliedbearbeitungen, Männerchöre.

Rossini, Gioacchino (1792–1868), Messe, Stabat mater, dreistimmige Frauenchöre u.a.

Klein, Bernhard (1793–1832), Motetten, Psalmen, Magnificat, Männerchöre.

Marschner, Heinrich (1795–1861), Chorlieder, besonders für Männerchor.

Loewe, Karl (1796–1869), Oratorium, Kantate, Chorballaden.

Schubert, Franz (1797–1828), Messen, Hymnen, Kantaten, Psalm, Stabat mater, verschiedene Chorbesetzung.

Grell, Eduard (1800–1886), Oratorium, Psalmen, Motetten, 16stimmige A-cappella-Messe, evangelisches Gesangbuch für Männerchor.

Zöllner, Karl Friedrich (1800–1860), nach ihm der „Zöllner-Bund" genannt; Männerchöre.

Kalliwoda, Johann Wenzeslaus (1801–1866), berühmte Männerchöre („Das deutsche Lied").

Berlioz, Hector (1803–1869), dreichöriges Tedeum, Requiem mit fünf Orchestern, dramatische Szenen.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809–1847), Oratorien, dramatische Szenen, Männerchorkantaten, Psalmen, Motetten (auch für Frauenchor), Männerchöre u. a.

Schumann, Robert (1810–1856), Chorlieder a cappella und mit Instrumenten, auch doppelchörige Männerchöre, dramatische Szenen, Chorballaden.

Liszt, Franz (1811–1886), sinfonische Dichtungen mit Männerchor und Frauenchor, Oratorien, Messen, Kantaten, Requiem für Männerchor, viele Männerquartette.

Verdi, Giuseppe (1813–1901), geistliche Werke, Requiem.

Wennerberg, Gunnar (1817–1901), Oratorium, Psalm, gemischte und Männerchöre.

Abt, Franz (1819–1885), viele, einst sehr beliebte Männerquartette u. Chorlieder.

Kiel, Friedrich (1821–1885), Oratorium, Messen, Requiem, Stabat mater, Tedeum.

Bruckner, Anton (1824–1896), Messen, Tedeum, Psalm, Männerchöre mit Orchester, Männer- und gemischte Chöre a cappella.

Smetana, Friedrich (1824–1884), Chorlieder.

Cornelius, Peter (1824–1874), deutsche und italienische Chorlieder a cappella.

Brahms, Johannes (1833–1897), Reqiem, Chorballaden mit Orchester, Motetten, geistliche Chöre, Sprüche u. a.; für Frauen-, Männer- und gemischte Chöre.

Attenhofer, Karl (1837–1914), Männer-, Frauen-, gemischte Chöre.

Bruch, Max (1838–1920), zahlreiche Großwerke für gemischte, Männer- und Frauenchöre mit Orchester; auch A-cappella-Chöre.

Rheinberger, Joseph (1839–1901), zahlreiche geistliche Werke (Messen, Hymnen u. a.), große Chorballaden und ähnliches mit Orchester (Männer-, Frauen-, gemischte Chöre), auch reine A-cappella-Werke.

Svendsen, Severin Johan (1840–1911), Männerchöre, gemischte Chöre.

Dvořák, Antonín (1841–1904), Kantate, Messe, Psalm, Chorlieder.

Hegar, Friedrich (1841–1927), Oratorium, malerisch ausgebaute Männerchöre.

Grieg, Edvard (1843–1907), Werke für Männer-, Frauen-, gemischte Chöre.

Huber, Hans (1852–1921), gemischte, Frauen-, Männerchöre, z. T. mit Orchester.

Nicodé, Jean Louis (1853–1919), Sinfonie und Requiem für Männerchor a cappella, Sinfonie für Männerchor u. Orchester.

Zöllner, Heinrich (1854–1941), Oratorium, andere große Chorwerke mit Orchester, Männerchöre.

Janáček, Leos (1854–1928), Messe, Männerchöre.

Sinding, Christian (1856–1941), gemischte Chore und Mannerchöre.

Mendelssohn, Arnold (1856–1933), evangelische Motetten, Deutsche Messe.

Schjelderup, Gerhard (1859–1933), Chore, Mannerchore.

Foerster, Joseph Bohuslav (1859-1951), gemischte, Männer-, Frauen- und Kinderchöre.

Wolf, Hugo (1860–1903), A-cappella-Chöre, Chorwerke fur Frauen- und gemischten Chor mit Orchester.

Bossi, Marco Enrico (1861–1925), Oratorien, Chore.

Pierné, Gabriel (1863–1937), Oratorien, Chorsinfonie.

Parker, Horatio William (1863–1919), bedeutender amerikanischer Chorkomponist, Oratorien, Kantaten, Motetten, meist mit Orchester, alle moglichen Stimmkombinationen.

Strauss, Richard (1864–1949), Männerchöre, Deutsche Motette, 16stimmige Chorgesänge, Chorwerke mit Orchester.

Sibelius, Jean (1865–1957), Chorlieder, Mannerchore.

Schumann, Georg (1866–1952), große Chorwerke mit Orchester.

Pfitzner, Hans (1869–1949), Kantate, Chorfantasie.

Roussel, Albert (1869-1937), Chorsinfonie, Psalmen, Madrigal, Frauenchöre.

Suter, Hermann (1870-1926), fur alle Stimmgruppierungen: Manner-, Frauen-, Knaben-, gemischter Chor.

Vaughan Williams, Ralph (1872-1958), Motetten, große Chorwerke mit Orchester.

Reger, Max (1873-1916), fur Manner- und gemischten Chor mit Orchester, Männer-, Frauen-, Kinder-, gemischte Chore a cappella, auch Chore mit Klavier und Orgel; weltliche und geistliche Werke.

Nagler, Franziscus (1873-1957), viel a cappella, besonders Mannerchore, auch große Chorwerke mit Orchester, weltlich und geistlich.

Schönberg, Arnold (1874-1951), Großwerke fur Soli, Mannerchor (12stimmig) und Großorchester, Kantate mit Männerchor, Psalmen.

Haas, Joseph (1879-1960), Volksoratorien, zahlreiche A-cappella-Chöre in verschiedener Besetzung, weltlich und geistlich, Deutsche Singmesse, Deutsche Vesper, Speyerer Domfestmesse.

Trunk, Richard (geb. 1879), Männerchore, gemischte Chore, a cappella und mit Orchester.

Knab, Armin (1881-1951), zahlreiche A-cappella-Chöre (auch einstimmige, sonst polyphon), Kantaten, Oratorium.

Lendvai, Erwin (1882–1949), A-cappella-Chöre.

Kodály, Zoltán (geb. 1882), zahlreiche Chore, Psalmus Hungaricus.

Stravinsky, Igor (geb. 1882), Psalmensinfonie, Kantate, Messe, Klagelieder Jeremiae u.a.

Kuula, Toivo (1883–1918), Chorlieder in verschiedener Besetzung, Chöre mit Orchester.

Kaminski, Heinrich (1886–1946), weltliche u. geistliche Werke, a cappella und mit Orchester.

Grabner, Hermann (geb. 1886), Männer- und gemischte Chöre a cappella, Oratorien, Kantaten, Passion usw. mit Orchester, geistlich und weltlich.

Jöde, Fritz (geb. 1887), Bearbeiter und Herausgeber von Chören.

Hensel, Walther (1887–1956), Bearbeiter und Herausgeber von Chorsammlungen.

Mauersberger, Rudolf (geb. 1889), Motetten, Passionen.

Weber, Ludwig (1891–1947), vor allem Männerchöre (Chorgemeinschaft).

Nellius, Georg (1891–1952), Messe für Männerchor, Kantate, Einzelchöre.

Honegger, Arthur (1892–1955), Oratorien (auch szenisch), Kantaten, Einzelchöre.

Stürmer, Bruno (1892–1958), Manner-, Frauen-, Kinder-, gemischte Chöre.

Erdlen, Hermann (1893–1955), Kantaten, Chorsprüche.

Rein, Walter (geb. 1893), besonders Männerchöre mit Bläsern, auch zweistimmige Chöre.

Pijper, Willem (1894–1947), Chorlieder.

Orff, Carl (geb. 1895), große Chorwerke mit Orchester.

Hindemith, Paul (geb. 1895), Oratorium, Kantate, Requiem, A-cappella-Madrigale.

Doebler, Kurt (geb. 1896), Motetten.

Knorr, Ernst-Lothar von (geb. 1896), Kantaten, zahlreiche Einzelchöre.

Herrmann, Hugo (geb. 1896), Oratorium, zahlreiche Chöre.

Heiß, Hermann (geb. 1897), Kantaten, Requiem, A-cappella-Chöre.

Lang, Hans (geb. 1897), Kantaten, Beitrage zum Lobeda-Singbuch.

Marx, Karl (geb. 1897), Chorlieder, Kantate.

Jochum, Otto (geb. 1898), weltliche und vor allem geistliche Werke in verschiedener Besetzung mit Orchester und a cappella.

Poulenc, Francis (geb. 1899), Messe, Kantate, Männerchöre.

Burkhard, Willy (1900–1955), Oratorien, Kantaten, Chorlieder a cappella, verschiedene Besetzungen.

Křenek, Ernst (geb. 1900), Kantate, viele A-cappella-Chöre (besonders für Frauenstimmen).

Reutter, Hermann (geb. 1900), Oratorium, Kantaten, Madrigale u.a.

Pepping, Ernst (geb. 1901), Passion, Messen, Motetten, kanonische Choräle, auch weltliche Werke.

Beck, Conrad (geb. 1901), Oratorium, Kantate, Motette, Frauen-, Männer-, gemischte Chöre.

Maler, Wilhelm (geb. 1902), Oratorium, Kantate, A-cappella-Chöre.
Blacher, Boris (geb. 1903), weltliche Oratorien.
Büchtger, Fritz (geb. 1903), Motetten, Chorlieder, Männerchöre.
Dallapiccola, Luigi (geb. 1904), große und kleinere Chorwerke mit Instrumenten (auch Sprechchöre).
Ahrens, Joseph (geb. 1904), Messen, Motetten, Passion u.a.
Thomas, Kurt (geb. 1904), Oratorien, Kantaten, Psalmen, Einzelchore.
Seiber, Mátyás (1905–1960), Kantate, Chorlieder.
Badings, Henk (geb. 1907), Oratorium, Kantate, A-cappella-Chore.
Höller, Karl (geb. 1907), Messe, Mannerchor-Motetten, Chorlieder.
Fortner, Wolfgang (geb. 1907), Kantaten, Antiphonen, Psalmen, A-cappella-Werke (u.a. Liedmesse).
Hessenberg, Kurt (geb. 1908), Kantaten, A-cappella-Chore.
Schubert, Heinz (1908–1945), große Chorwerke.
Distler, Hugo (1908–1942), vor allem A-cappella-Werke, Motetten, Messe, Passion, auch weltlich.
Driessler, Johannes (geb. 1921), Oratorien, Kantate, viel a cappella (Motetten u. weltliche Chöre).
Henze, Hans Werner (geb. 1926), Kantate, Einzelchor, Madrigale.

Bekannte große Chorwerke

Alexanderfest, Das (Georg Friedrich Handel)	1736
Als Flieder mir jüngst im Garten blühte (Paul Hindemith)	1946
Anabasis (Karl-Birger Blomdahl)	1956
Auferstehung nach Matthäus, Die (Fritz Buchtger)	1955
Auferstehungsoratorium (Kurt Thomas)	1935
Augenlicht, Das (Anton Webern)	1935
Ave verum (Wolfgang Amadeus Mozart)	1791
Belsazar (Georg Friedrich Händel)	1745
Belsazars Fest (William Walton)	1931
Cäcilienode, Kleine (Georg Friedrich Händel)	1739
Carmina Burana (Carl Orff)	1937
Catulli Carmina (Carl Orff)	1943
Chorfantasie (Ludwig van Beethoven)	1808
Christnacht (Joseph Haas)	1932
Christus (Franz Liszt)	1873
Christus (Felix Draeseke)	1912
Christus am Ölberge (Ludwig van Beethoven)	1803
Dein Reich komme (Johannes Driessler)	1950
Deutsche Liedmesse (Wolfgang Fortner)	1934

Deutsches Gloria (Joseph Haas) 1933
Deutsches Requiem, Ein (Johannes Brahms) 1869
Dithyrambe (Othmar Schoeck) 1911
dunkle Reich, Das (Hans Pfitzner) 1930

Ein feste Burg (Johann Sebastian Bach) 1730
Elias (Felix Mendelssohn-Bartholdy) 1846
ewige Strom, Der (Wilhelm Maler) 1934

Fausts Verdammung (Hector Berlioz) 1846
Feuerreiter, Der (Hugo Wolf) 1894

Gelegenheitsoratorium (Georg Friedrich Händel) 1746
Gesang der Parzen (Johannes Brahms) 1882
Gesicht Jesajas, Das (Willy Burkhard) 1938
Gilgamesch (Alfred Uhl) 1958
Gilgamesch-Epos (Bohuslav Martinu) 1957
Glagolitische Messe (Leoš Janáček) 1926
Graner Messe (Franz Liszt) 1856
große Kalender, Der (Hermann Reutter) 1933
Gurrelieder (Arnold Schönberg) 1912

heilige Elisabeth, Die (Joseph Haas) 1931
heilige Franziskus von Assisi, Der (Gian Francesco Malipiero) . . . 1920
Herakles (Georg Friedrich Händel) 1744
Himmelfahrt Christi (Fritz Büchtger) 1958
Hiob (Nikolai Nabokow) 1933
Hohe Messe h-Moll (Johann Sebastian Bach) 1733
Hunnenschlacht (Heinrich Zöllner) 1880

Israel in Ägypten (Georg Friedrich Händel) 1739

Jahreszeiten, Die (Joseph Haydn) 1801
Jephta (Giacomo Carissimi) 1650
Jephta (Georg Friedrich Händel) 1752
Jesus von Nazareth (Gerhard von Keußler) 1921
Johannes-Passion (Heinrich Schütz) 1665
Johannes-Passion (Johann Sebastian Bach) 1723
Jona ging doch nach Ninive (Wladimir Vogel) 1957
Judas Makkabäus (Georg Friedrich Händel) 1747

Kinderkreuzzug (Gabriel Pierné) 1905
Kind unserer Zeit, Ein (Michael Tippett) 1944
König David (Arthur Honegger) 1921
Krönungsmesse (Wolfgang Amadeus Mozart) 1780

Lamentatio Jeremiae Prophetae (Ernst Křenek) 1942
Landerkennung (Edvard Grieg) 1872
Lebensbuch Gottes, Das (Joseph Haas) 1934
Legende von der heiligen Elisabeth, Die (Franz Liszt) 1865
Liebesmahl der Apostel, Das (Richard Wagner) 1843
Liebesmesse (Hermann Zilcher) 1913
Lied von der Mutter, Das (Joseph Haas) 1939
Lob der Mutter (Reinhard Schwarz-Schilling) 1950
Lukas-Passion (Heinrich Schütz) 1666
Lukas-Passion (Max Gebhard) 1958

Magnificat (Johann Sebastian Bach) 1723
Magnificat (Heinrich Kaminski) 1926
Markus-Passion (Kurt Fiebig) 1951
Matthäus-Passion (Heinrich Schütz) 1665
Matthäus-Passion (Johann Sebastian Bach) 1729
Matthäus-Passion (Joseph Ahrens) 1950
Meeresstille und gluckliche Fahrt (Ludwig van Beethoven) 1815
Messias, Der (Georg Friedrich Händel) 1742
Missa Papae Marcelli (Giovanni Pierluigi Palestrina) . . . . . um 1562
Missa solemnis (Ludwig van Beethoven) 1823
Missa solemnis „pro pace" (Alfredo Casella) 1944

Nänie (Johannes Brahms) 1881
Nänie und Dithyrambe (Carl Orff) 1957
Nuptiae Catulli (Wolfgang Fortner) 1937

Odysseus (Max Bruch) 1872

Pandora (Hermann Reutter) 1949
Paradies und die Peri, Das (Robert Schumann) 1843
Passion, Die (Gian Francesco Malipiero) 1935
Paulus (Felix Mendelssohn-Bartholdy) 1836
Pfingstoratorium (Fritz Büchtger) 1958
Psalmensinfonie (Igor Stravinsky) 1930
Psalmus Hungaricus (Zoltán Kodály) 1923

Rhapsodie (Johannes Brahms) 1869
Requiem (Wolfgang Amadeus Mozart) 1791
Requiem (Hector Berlioz) 1837
Requiem (Guiseppe Verdi) 1874
Requiem (Max Reger) 1916

Requiem (Hugo Kaun) 1921
Rose Pilgerfahrt, Der (Robert Schumann) 1851

Salomo (Georg Friedrich Händel) 1749
Saul (Georg Friedrich Händel) 1739
Schicksalslied (Johannes Brahms) 1871
Schöpfung, Die (Joseph Haydn) 1799
sieben Worte des Erlösers am Kreuz, Die (Joseph Haydn) 1794
sieben Worte Jesu Christi am Kreuz, Die (Heinrich Schütz) . . . um 1645
Sintflut, Die (Willy Burkhard) 1956
Speyerer Domfestmesse (Joseph Haas) 1930
Sonne-Geist, Der (Friedrich Klose) 1918

Tageszeiten, Die (Richard Strauss) 1928
Tedeum (Hector Berlioz) 1855
Tedeum (Anton Bruckner) 1885
Tedeum (Joseph Haas) 1945
Threni (Igor Stravinsky) 1958
Thyl Claes (Wladimir Vogel) 1947
Tod Jesu, Der (Carl Heinrich Graun) 1755
Totentanz (Felix Woyrsch) 1906
Totentanz (Arthur Honegger) 1940
Trionfo di Afrodite (Carl Orff) 1953
Triumphlied (Johannes Brahms) 1872

Ulysses (Mátyás Seiber) 1949
Unaufhörliche, Das (Paul Hindemith) 1931

Verklärung (Fritz Büchtger) 1957
verlorene Sohn, Der (Claude Debussy) 1884
verlorene Sohn, Der (Antonio Veretti) 1943
Virgils Aeneis (Gian Francesco Malipiero) 1944
vision of judgement, The (Peter Racine Fricker) 1957
vita nuova, La (Ermanno Wolf-Ferrari) 1902
vita nuova, La (Nikolai Nabokow) 1951
Von deutscher Seele (Hans Pfitzner) 1921,1937

Wagadus Untergang durch Eitelkeit (Wladimir Vogel) 1935
Wanderers Sturmlied (Richard Strauss) 1886
Weihe der Nacht, Die (Max Reger) 1911
Weihnachtsoratorium (Heinrich Schütz) 1664
Weihnachtsoratorium (Johann Sebastian Bach) 1734/35
Weltgericht, Das (Ernst Pepping) 1958

DIE OPER

Allgemeines

Das Wort „Oper" (vom italienischen „opera" = Werk) kam erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts auf, also mehr als ein Halbjahrhundert nach der Geburt der Gattung. Die ursprüngliche Bezeichnung lautete „dramma per musica", traf also die wesentlichen Merkmale der Kunstart besser als das unverbindliche Wort „Oper". Es handelt sich um ein Bühnenstück von künstlerischem (nicht unbedingt inhaltlichem!) Ernst, das ganz oder überwiegend durch die Musik gestützt, ausgedeutet, ergänzt oder überhöht wird.

Die Geschichte der Oper, ihr Auf und Ab, der Operntaumel wie das regelmäßig wiederkehrende Totsagen der Oper, steht unter dem bald größeren und bald kleineren Fragezeichen: Hat die Wortdichtung des Bühnenstückes den Vorrang, gebührt der Vorrang der Musik, oder ist es möglich, Dichtung und Musik zu etwas Einheitlichem zu verschmelzen? Wenn man die letzte Frage bejaht, erhebt sich die andere: Welches ist der übergeordnete Gesichtspunkt für dieses Einheitliche? Wahrscheinlich das Dramatische schlechthin. Wie dieses aber dichterisch und musikalisch zu gestalten sei, darauf geben die verschiedenen Zeiten und Komponisten verschiedene Antworten – etwa Monteverdi im 17., Gluck und Mozart im 18., Wagner und Verdi im 19. Jahrhundert; von der Vielspältigkeit des 20. Jahrhunderts vollends ist bisher überhaupt keine auch nur annähernd einheitliche Antwort gegeben worden (Strauss, Pfitzner, Debussy, Stravinsky, Hindemith, Orff, Liebermann, Britten, Einem u.a.).

Auch die Mittel, deren die Oper zu ihrer bühnengerechten Verwirklichung bedarf, sind zu allen Zeiten verschieden eingeschätzt und eingesetzt worden; so z.B.

Stoffwahl (Vergangenheits-, Gegenwarts-, Helden-, Sagen-, Märchen-, Schreckens-, Revolutions-, Weltanschauungs-, Liebesopern u.a.);

Verhältnis von Gesang zu Orchester (Orchester als bloße Stütze, als Untermalung, als Überhöhung, als psychologische Deutung, als Färbung, als Träger der Innenhandlung, als scheinbar unverbunden mit dem Gesang dahinlaufend u.a.);

Verhältnis von Bewegung auf der Bühne zur Musik (Aufzüge, Märsche, Ballette, Eingreifen überirdischer Mächte, dramatische Massenszenen usw.);

Verhältnis des gesungenen und des gesprochenen Wortes (wie z.B. in der Spieloper);

Vorherrschen des melodischen (ausgeprägt im Belkanto) oder des rezitativischen (Musikdrama im engeren Sinne von Monteverdi bis Wagner) Gesangsstils;

Ausgleich zwischen Einzelgesang und Chören, Bevorzugen des einen oder des anderen;

Überwiegen des Bildungs- oder des volkstümlichen Elements (Opera seria, Opera buffa, Musikdrama, Spieloper usw.);

geschlossene Einzelszenen und Einzelnummern nach musikalischen Formgesetzen (deutlich in der Nummernoper) oder dahinströmende „unendliche Melodie", etwa mit sinfonisch behandelter Leitmotivik (Wagners Musikdramen);

Einzelformen des Opernaufbaus wie Ouvertüre (auch hier Verschiedenartigkeit), verbindende Zwischenspiele, Arie, Lied, Arioso, Rezitativ, Duett, Ensemblesätze, Finale (mit und ohne Chor) und dergleichen; alle diese Formen werden nicht zufällig verwendet, sondern stehen mehr oder weniger bewußt unter der übergeordneten Frage, ob der Vorrang in der Oper der Musik oder der Dichtung gehöre;

szenische Verwirklichung in Bild, Spiel, Beleuchtung – mit letzter gedanklicher Folgerichtigkeit von Wagner in das Gesamtwerk einbezogen, jedoch in allen Epochen der Operngeschichte wesentliche, aus der jeweiligen künstlerischen Auffassung vom Wesen der Oper bewußt oder instinktiv angewendete Mittel.

Aus der vorstehenden Übersicht, die nur das Wichtigste umfaßt und das Umdeuten der zeitbedingten, aus der Entstehungszeit erwachsenen Mittel durch spätere Dirigenten und Regisseure nicht berücksichtigt, geht hervor, daß die Oper in ihren jeweiligen Erscheinungsformen nicht allein das Werk eines Komponisten, sondern mehr oder weniger auch das des Textdichters ist. Selten fallen Komponist und Dichter in einer Person zusammen; häufiger dagegen tritt der Fall ein, daß ein Komponist seine bedeutendsten Werke in ständigem Gedankenaustausch mit nur einem Textdichter schafft. Es mag auch verständlich geworden sein, daß große Wortdichtungen der Sprechbühne nicht leicht zu Opern umgestaltet werden können: Ein dramaturgisch und dichterisch völlig durchgestaltetes Bühnenwerk würde eine nachträgliche Vertonung zur Oper fast immer erdrücken; wohl aber erträgt es oft (und verlangt zuweilen) Bühnen- oder Schauspielmusik.

Epochen der Operngeschichte

Vorformen bis 1600

Bühnenspiele mit Musik finden sich: im klassischen griechischen Drama von Äschylus, Sophokles, Euripides (Chorlyrik); im europäischen Mittelalter (Maskenspiele, Passions- und Mysterienspiele); dann in der Frührenaissance (Fastnachtsspiele, Schul-, Jesuitendramen).

Florentiner Cameraten um 1600

In Abwehr gegen den übermächtigen polyphonen Stil der Niederländer, durch Entdeckung der Chromatik und damit der freieren Tonalität und vor allem durch den philosophisch-ästhetischen Versuch, das altgriechische Drama zu erwecken oder nachzuformen, entstanden in den Florentiner Palästen der Grafen Bardi und Corsi die ersten „Dramme per musica". Sie waren nicht polyphon, sondern monodisch; Sprechgesang, dessen melodische Führung sich den Hebungen und Senkungen der Sprache anzupassen hat (sogenannter „Stile rappresentativo"), wenig Instrumentalbegleitung, gelegentlich wirklich melodische Wendungen, auch Chöre. Stilbestimmend war der Dichter Rinuccini; von ihm die Texte zur „Dafne" (1594) von Peri und zur „Euridice" (1600), gleichzeitig von Peri und Caccini komponiert.

Monteverdi nach 1600

Nur wenige Jahre nach der „Geburt der Oper" setzte bereits die erste Reform ein. Claudio Monteverdi, tätig vor allem in Mantua und Venedig, befreite den monodischen Gesang der Florentiner Opern aus seinem dürftigen Nachzeichnen des Satz- und Wortakzentes, indem er den Textinhalt durch charaktervolle Führung der Stimme ausdeutete, den melodischen Ausdruck bereicherte, andere Mittel heranzog, um das Klangbild zu färben und zu differenzieren. Nachfolger u. a. Gagliano, Cavalli, Cesti.

Venezianische Oper seit 1637

Erste öffentliche, also nicht mehr wie in Florenz fürstlich-exklusive Opernbühne: S. Cassiano in Venedig (1637). Anfangs noch unter Monteverdis und Cavallis Einfluß erhaben gestimmt, bald aber – dem öffentlichen Charakter der Bühne entsprechend – Auflockerung des deklamatorischen Rezitativs in flüssigeren Sprechgesang, durchsetzt von Arien und Liedern. Das Rezitativ teilt sich: in „trockenes" Seccorezitativ (nur dürftig gestützt vom Cembalo, mit knapper Angabe der zum Verständnis der Handlung erforderlichen Einzelheiten) und in „begleitetes" Accompagnatorezitativ (Höhepunkte ausmalend, Teilnahme des Orchesters). Chor wird verkleinert oder eingeschränkt, Gesangsvirtuosen herrschen. Auch die Stoffe passen sich bald dem „öffentlichen Charakter" und dem Unterhaltungsbedürfnis aller Stände an, werden witzig, spöttisch, derbkomisch; die venezianische Oper wird zur (in alle Welt ausstrahlenden) barocken Volksoper. Hauptvertreter der nachmonteverdischen Zeit sind Cesti, Pallavicini, Legrenzi; spätvenezianisch: Bononcini, Caldara, Ziani, Albinoni u. a.

Neapolitanische Oper seit 1700

Beeinflußt durch die Spätvenezianer, aber auch durch die römische Schule, wesentlich gefördert durch die berühmten Textdichter Metastasio und Zeno,

entwickelt sich seit etwa 1700 in Neapel eine vorwiegend lyrische Musizieroper. Die schöngesungene Arie steht im Mittelpunkt, volkstümliche Tanz- und Liedelemente treten hinzu, das Rezitativ wird immer trockener, ariose Partien breiten sich aus. Dieser sinnenhafte Belkantostil mit der Vorherrschaft der gesungenen Melodie wurde Vorbild für ganz Europa. Begründer: A. Scarlatti und Francesco Provenzale. Nachfolger und Nachahmer: Hasse, Händel, Traetta, Piccini u. a.

Gleichzeitig entwickelt sich aus den der großen Oper angehängten oder zwischen ihre Akte eingeschobenen heiteren Unterhaltungsstücken („Intermezzi") die „Opera buffa" mit ihren komischen Verwicklungsszenen aus dem täglichen Leben des Volkes (auch Volkssprache). Hauptvertreter der Buffooper: Pergolesi, Leo, Vinci.

Französische Nationaloper seit 1670

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts Gastspiele italienischer Operntruppen in Paris; ohne Wirkung, weil das klassische Drama in Frankreich den Geschmack bestimmte. 1669 (veranlaßt durch R. Camberts Erfolg mit einer Pastoraloper) Gründung des ersten Operntheaters in Paris (Académie d'Opéra). Erste Blüte der „lyrischen Tragödie" mit den Werken Lullys (Zusammenarbeit mit Molière, Corneille u. a.). Hohes Pathos, keine Koloratur, vielfach wortbestimmt, wesentlicher Anteil des Balletts. Nachfolger u. a.: A. Campra, A. C. Destouches, J. Ph. Rameau.

1752 entscheidender Erfolg der italienischen Buffooper in Paris (Pergolesis „Magd als Herrin"). Diese wird nachgeahmt, mit Elementen der Vaudeville-Komödie verschmolzen, zur „Opéra comique" (gesprochener Dialog) ausgebaut. Kampf der Buffonisten und Antibuffonisten (Verfechter der großen Nationaloper). Begründer der Opéra comique: E. R. Duni. Nachfolger: Philidor, Grétry, Gaveaux. In der Spätzeit gewisse Annäherung an die „lyrische Tragödie", wobei der heitere Charakter zurücktritt, so daß „Opéra comique" schließlich kaum noch „komische Oper", sondern Spieloper bedeutet.

Ansätze in Deutschland und England vor und nach 1700

Nach kurzem Anlauf eine wirklich nationale Opernblüte in England; vor allem Purcell mit „Dido und Aeneas" (1689). Dann Herrschaft des italienischen Stils (auch Händel), 1728 verspottet durch die „Bettleroper" von Gay und Pepusch.

In Deutschland traten zahlreiche italienische Operntruppen auf. Erste deutsche Oper „Daphne" von H. Schütz (1627 in Torgau, Musik nicht erhalten) und „Seelewig" von S. Th. Staden (1644 in Nürnberg). 1678 Gründung der Hamburger Oper; vor allem J. Theile, N. A. Strungk, J. S. Kusser, R. Keiser. In den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts gingen alle deutschen Opernbühnen wieder ein.

Das deutsche Singspiel nach 1750

Gegenbewegung gegen die Herrschaft der italienischen Oper in Deutschland ist das Singspiel – nach Rousseaus Vorbild mit gesprochenem Dialog, volksnahen Liedern und Geschehnissen; u. a. von J. A. Hiller („Lottchen am Hofe"), I. Holzbauer („Günther von Schwarzburg"), G. Benda („Der Dorfjahrmarkt"), K. Ditters v. Dittersdorf („Doktor und Apotheker"). Bezeichnend die mehrfache Vertonung eines „Dorfbarbiers" (Hiller, Neefe, Schenk). In Wien begründet Joseph II. 1778 das „Deutsche Nationalsingspiel" (vier Jahre später Mozarts „Entführung"); keine durchgreifende Wirkung.

Opernreform: Gluck – Mozart

Parallel zum deutschen Singspiel laufen die Opernreformen durch Gluck und Mozart. Ausgangspunkt bei beiden ist die italienische Oper. Glucks Wiener und Pariser Reformopern zielen auf dramatische Wahrheit: „Die wahre Aufgabe der Musik ist, der Dichtung zu dienen." Mozart dagegen macht kraft seiner Musik aus den „Personen" der Oper unverwechselbare „Persönlichkeiten".

1. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Die deutsche Oper übernimmt die Führung: Beethovens „Fidelio", dann die Werke der großen Romantiker Weber, Marschner, Spohr, bis zu Wagners „Tannhäuser" und „Lohengrin"; in der Spieloper Lortzing, Nicolai, Flotow. In Italien Verfeinerung des überlieferten Stils durch Bellini, Rossini, Donizetti. In Frankreich „große Oper" bei Auber, Spontini, Herold, Meyerbeer; Spieloper bei Adam, Auber, Boieldieu.

Nationalstile: 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Deutschland: Wagners „Gesamtkunstwerk" als äußerste Einheit von Wort, Ton und Spiel. Daneben selbständig im wesentlichen nur die Komponisten heiterer Opern wie P. Cornelius, H. Goetz, H. Wolf; auch Humperdinck mit Märchenopern.

Italien: Verdi schafft mit den Opern der mittleren und späteren Schaffensperiode durch höchste Gesangsdramatik und verfeinertes Orchester einen Gegenpol zu Wagners sinfonischem Musikdrama, überhöht die italienische Überlieferung. Neue Wege schlägt der Verismus ein mit Mascagni und Leoncavallo, zum Teil auch mit Puccini.

Frankreich: Trotz Einflüssen von außen betont nationale „lyrische" Oper bei Bizet, Gounod, Thomas, Massenet, Charpentier, Saint-Saens u. a. Aus der komischen Oper entsteht die Operette (Offenbach).

Rußland: Nach langer Überfremdung wird ein russischer Opernstil begründet; Anfänge bei Glinka und Dargomyschski. Eine Gruppe ist betont russisch (so Mussorgski, Rimski-Korsakow, Borodin), eine andere westlichen Einstrahlungen zugänglich (vor allem Tschaikowski).

Tschechoslowakei: Vorläufer F. Škroup, Hauptvertreter des nationalen Stils sind Smetana, Dvořák, später Janáček.

Ungarn: F. Erkel sehr früh mit „Hunyady László" (1844).

Polen: Moniuszko mit „Halka" (schon 1847).

Die übrigen Länder haben in dieser Zeit kein Opernwerk von weltweiter Bedeutung hervorgebracht.

Stilistische Vielfalt im 20. Jahrhundert

Teils im Fahrwasser der Überlieferung, teil behutsamer Ausbau des Überlieferten, teils radikale Neuerung, wobei die Vielgesichtigkeit auch durch das Schaffen der einzelnen Komponisten geht (z. B. R. Strauss mit „Elektra" und „Arabella", H. Pfitzner mit „Palestrina" und „Das Herz"). Nationale Stile schleifen sich vielfach ab, weichen oft einer internationalen Ausdrucksweise. Neben Musikdrama und Sinfonieoper stehen u. a. oratoriennahe Werke (Strawinskys „Oedipus rex"), epische Opern (Orff, Wagner-Régeny), volksnahe Opern (Egk, Haas, Reutter), Zeitopern (Weill), neuromantische Werke (Sutermeister), nach Gesichtspunkten der absoluten Musik gebaute Opern (Berg, teilweise Hindemith), Werke mit Einbeziehung moderner Tanzmusik (Liebermann, Křenek), Musiziertheater (Orff), sozialistisch-realistische Werke (vor allem Rußland) und vieles andere.

Deutschland: R. Strauss, Pfitzner, Busoni, Schillings, Graener, S. Wagner, Haas, Braunfels, Heger, Orff, Hindemith, Gerster, Reutter, Egk, Blacher, Fortner, Henze, Zillig. *Österreich:* Schönberg, A. Berg, Schreker, Zemlinsky, Bittner, Křenek, Einem. *Schweiz:* Klose, Schoeck, Honegger, Sutermeister, Liebermann, Schibler. *Frankreich:* Debussy, Fauré, Chabrier, Satie, Poulenc, Ibert, Milhaud, Ravel, Dukas, d'Indy, Roussel. *England:* Delius, Holbrooke, Holst, Vaughan Williams, Britten, Tippett, Walton, Gardner, Bush. *Niederlande:* Pijper, J. Brandts-Buys, Badings, Wagenaar. *Belgien:* Poot, Gilson. *Italien:* Puccini, Casella, Zandonai, Malipiero, Dallapiccola, Alfano, Pizzetti, Mannino, Peragallo, Petrassi, Mulé. *Spanien:* Falla, Granados, Halffter. *Rußland:* Stravinsky, Prokofjew, Schostakowitsch, Kabalewski, Schaporin, Stepanow, Wlassow, Tscherepnin. *Polen:* Szymanowski, Szeligowski, Nowowiejski, Rogowski, Różycki. *Ungarn:* Bartók, Kodály, Dohnányi, Hubay, Farkas. *Tschechoslowakei:* Janáček, Foerster, Weinberger, Křička, Martinu, Mraczek, Novák. *Jugoslawien:* Gotovac. *Griechenland:* Kalomiris, Samara. *Rumänien:* Mihalovici, Enescu. *Schweden:* Atterberg, C. N. Berg, Henneberg, Rangström, Blomdahl. *Norwegen:* Schjelderup, Sinding. *Dänemark:* Klenau, Nielsen. *Finnland:* Palmgren. *Vereinigte Staaten:* Ruggles, Antheil, Barber, Gershwin, Menotti. *Südamerika:* Castro (Argentinien).

Komponisten als Textdichter ihrer Opern

Alfano, Franco
Atterberg, Kurt
Berg, Natanael
Bittner, Julius
Bodart, Eugen
Boito, Arrigo
Borck, Edmund v.
Borodin, Alexander
Brand, Max
Braunfels, Walter
Brandts-Buys, Jan
Busoni, Ferruccio
Charpentier, Gustave
Cornelius, Peter
Cui, César
Dallapiccola, Luigi
Dargomyschski, Alexander
Donizetti, Gaetano
Draeseke, Felix
Egk, Werner
Einem, Gottfried v.
Françaix, Jean
Grimm, Hans
Hartmann, Karl Amadeus
Heger, Robert
Hindemith, Paul
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
Indy, Vincent d'
Janáček, Leoš
Kaminski, Heinrich
Kempff, Wilhelm
Kienzl, Wilhelm
Klenau, Paul v.
Křenek, Ernst
Kusterer, Arthur
Leoncavallo, Ruggiero
Lortzing, Albert
Malipiero, Gian Francesco
Menotti, Gian Carlo
Mojsisovics-Mojsvár, Roderich v.
Mraczek, Josef Gustav
Mussorgski, Modest
Orff, Carl
Pfitzner, Hans
Pizzetti, Ildebrando
Prokofjew, Sergei
Rangström, Ture
Rezniček, Emil Nikolaus v.
Rimski-Korsakow, Nicolai
Roselius, Ludwig
Sandberger, Adolf
Schönberg, Arnold
Schreker, Franz
Sehlbach, Erich
Serow, Alexander
Siegel, Rudolf
Souchay, Marc André
Stieber, Hans
Sutermeister, Heinrich
Trantow, Herbert
Wagner, Richard
Wagner, Siegfried
Waltershausen, Hermann v.
Weingartner, Felix v.
Weismann, Julius
Zillig, Winfried
Zöllner, Heinrich

Opern und ihre Komponisten

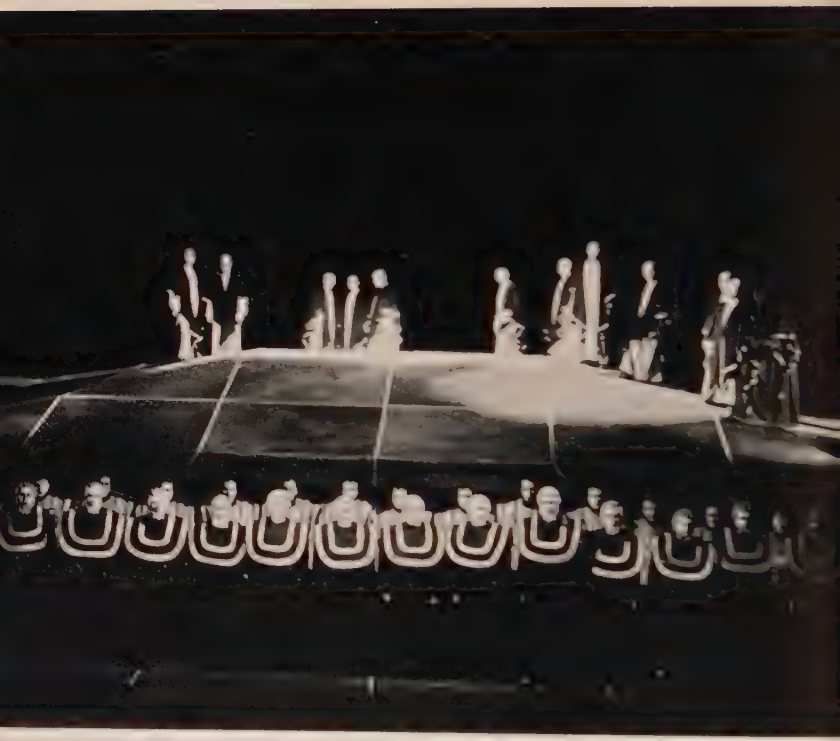
Wieviele Opern in den dreieinhalb Jahrhunderten seit Bestehen der Gattung geschrieben wurden, ist nicht bekannt und kaum exakt feststellbar. Sicher geht die Zahl in die Zehntausende. Die folgende Aufstellung mit etwa 2400

Opernaufführung im Schloß Esterhaz. Am Cembalo Joseph Haydn
(Anonyme Darstellung in Guachemalerei, 1775)

„Der Freischütz" von Carl Maria von Weber
Letztes Bild: Proebstl und Wünzer (Bayer. Staatsoper München, 1953)

Szene aus Wagners „Parsifal". Festaufführung in Bayreuth (1959)

240 c



„Antigonae" von Carl Orff (Bayer. Staatsoper München, 1951)

Opern und Singspielen bringt Werke und ihre Uraufführungs- (nur in Ausnahmefällen Entstehungs-)Jahre. Sie läßt insbesondere erkennen, welche Stoffe die Komponisten zur Vertonung gewählt haben. Es ist zu beachten, daß selbst bei Stoffen, die immer wieder vertont wurden und die infolgedessen mit zehn oder mehr Komponistennamen erscheinen (Iphigenie, Orpheus usw.), keineswegs sämtliche je geschriebenen Vertonungen aufgezählt sind. Außerdem wurden nur solche Opern aufgenommen, die wirklich aufgeführt worden sind, also keine „Schreibtischopern" (vgl. außerdem die Aufstellung von Rundfunk- und Fernsehopern).

A

A basso porto
(N. Spinelli) 1894
Abencerragen, Die
(L. Cherubini) 1813
Abenteuer des Casanova
(V. Andreae) 1924
Abenteuer in Huszt
(P. Kadosa) 1951
Abenteurer, Der
(J. Bittner) 1912
Abreise, Die
(E. d'Albert) 1898
Abstrakte Oper Nr. 1
(B. Blacher) 1953
abtrünnige Zar, Der
(E. Bodart) 1935
Abu Hassan
(C. M. v. Weber) 1811
Abu Seid
(G. Láska) 1918
Abu und Nu
(L. Heß) 1919
Achtung! Aufnahme!
(W. Grosz) 1930
Acté
(J. Manén) 1903
Adam und Eva
(J. Theile) 1678
Adler von Aquileja, Die
(G. F. Malipiero) 1928
Admeto
(G. F. Händel) 1727
Adolf von Nassau
(H. Marschner) 1845
Adonis
(C. Monteverdi) 1639
Adriana Lecouvreur
(F. Cilea) 1902
Aebelö
(J. Mraczek) 1915
Afrikanerin, Die
(G. Meyerbeer) 1865
Aglaja
(L. Blech) 1893
Agnes Bernauer
(F. Mottl) 1880
Agnes, der Engel von Augsburg
(K. Krebs) 1835
Agrippina
(G. F. Händel) 1709
ägyptische Helena, Die
(R. Strauss) 1928
ägyptische Maria, Die
(O. Respighi) 1932
Aida
(G. Verdi) 1871
aiglon, L'
(J. Ibert zusammen mit A. Honegger) 1937
Aladdin
(H. R. Bishop) 1826

(Ch. F. E. Hornemann) 1888
(K. Atterberg) 1941

Aladin und die Wunderlampe
(C. Nielsen) 1935

Alarich
(G. B. Bassani) 1685
(A. Steffani) 1687

Albert Herring
(B. Britten) 1947

albore di Diana, L'
(V. Martín y Soler) 1787

Alceste
(J. B. Lully) 1674
(N. A. Strungk) 1693
(A. Draghi) 1699
(Ch. W. Gluck) 1767
(P. Guglielmi) 1769
(A. Schweitzer) 1773
(E. Wellesz) 1924
(F. v. Weingartner) 1924

Alchimist, Der
(C. Scott) 1925
(K. F. Pistor) 1931

Alcina
(G. F. Händel) 1735

Aleko
(S. Rachmaninow) 1893

Alessandro severo
(G. F. Händel) 1726

Alessandro Stradella
(F. v. Flotow) 1844

Alexander in Olympia
(M. A. Souchay) 1940

Alexander in Sidon
(G. B. Bononcini) 1736

Alfonso und Estrella
(F. Schubert) 1854 (1822)

Ali Baba
(L. Cherubini) 1833

Ali Pascha von Janina
(A. Lortzing) 1828

Alkibiades
(A. Steffani) 1693

Almira
(G. F. Händel) 1705

Alpenkönig und Menschenfeind
(L. Blech) 1903

alte Jungfer und der Dieb, Die
(G. C. Menotti) 1941

alte Mär, Die
(L. Zeleński) 1907

Alterstorheit, Die
(A. Banchieri) 1598

Alzira
(G. Verdi) 1845

Amadis von Gallien (Amadis des Gaules)
(J.-B. Lully) 1684
(G. F. Händel; *Amadigi di Gaula*) 1715
(J. Christian Bach) 1779
(L. Rossi) 1834

Amahl und die nächtlichen Besucher
(G. C. Menotti) 1952

Amelia oder Ein Maskenball
(G. Verdi) 1859

Amelia geht zum Ball
(G. C. Menotti) 1936

Amerikantsy
(J. I. Fomin) 1800

amfiparnasso, Il
(H. Vecchi) 1594

Amor brujo
(M. de Falla) 1915

Amor verliebt sich
(B. Blacher) 1947

Amors Guckkasten
(Ch. G. Neefe) 1772

Amphitryon
(R. Oboussier) 1951
(H. Henrich) 1958

Anakreon
(L. Cherubini) 1803

An allem ist Hütchen schuld
(S. Wagner) 1917
André Chénier
(U. Giordano) 1896
Andreas Wolfius
(F. Walter) 1940
Andromache
(H. Windt) 1932
Andromeda
(G. Giacobbi) 1610
(F. Manelli) 1637
(P. Maurice) dtsch. 1931
Äneas
(J. J. Fux) 1731
(G. Guerrini) 1948
Anfang eines Romans
(L. Janáček) 1894
Angélique
(J. Ibert) 1926
Angelo
(C. Cui) 1876
Aniara
(K.-B. Blomdahl) 1959
Anna Bolena
(G. Donizetti) 1830
Anna Karenina
(J. Hubay) 1915
Anneliese
(Gustav Kulenkampff) 1904
Annemarie
(R. Veremans) 1938
Anno 1757
(B. Scholz) 1905
Antigonae
(C. Orff) 1949
Antigone
(V. L. Ciampi) 1762
(T. Traetta) 1772
(A. Honegger) 1927
Antje
(H. Trantow) 1942
Antonio, Dr.
(F. Alfano) 1950
Antonius und Cleopatra
(G. F. Malipiero) 1938
Aphrodite
(M. v. Oberleithner) 1912
Apollo et Hyacinthus
(W. A. Mozart) 1767
Apotheke, Die
(I. Umlauff) 1778
Apotheker, Der
(J. Haydn) 1768
Arabella
(R. Strauss) 1933
arbré échanté, L'
(Ch. W. Gluck) 1759
Ariadne
(C. Monteverdi) 1608
(R. Cambert) 1659
(J. S. Kusser) 1692
(R. Keiser) 1722
(G. F. Händel) 1734
(B. Klein) 1825
(B. Martinu) 1961
Ariadne auf Naxos
(G. Benda) 1775
(R. Strauss) 1912
Ariadne und Theseus
(N. Porpora) 1714
(B. Galuppi) 1763
(D. Fischietti) 1777
(P. v. Winter) 1795
Ariane und Blaubart
(P. Dukas) 1907
Arianna
(F. Feo) 1728
(G. F. Händel) 1734
Ariodante
(G. F. Händel) 1734
Arlecchino oder die Fenster
(F. Busoni) 1917

Arlesiana, L'
(F. Cilea) 1897, 1912
arme Heinrich, Der
(H. Pfitzner) 1895
arme Matrose, Der
(D. Milhaud) 1927
arme Mutter und der Tod, Die
(F. Petyrek) 1926
Arme Ninetta
(O. Besch) 1926
Armer Columbus
(E. Dressel) 1928
Armida
(J.-B. Lully) 1686
(E. R. Duni) 1733
(T. Traetta) 1761
(A. Salieri) 1771
(Ch. W. Gluck) 1777
(J. Haydn) 1784
(G. Rossini) 1817
(A. Dvořák) 1904
(M. Jarre) 1954
Arminius
(H. J. F. Biber) 1687
(A. Steffani) 1707
(G. F. Händel) 1737
(V. L. Ciampi) 1744
(J. A. Hasse) 1745
Aroldo
(G. Verdi) 1857
Artaserse
(J. A. Hasse) 1730
(Ch. W. Gluck) 1741
Arzt der Sobeide, Der
(H. Gál) 1919
Arzt wider Willen
(Ch. F. Gounod) 1858
(S. Allegra) 1939
Ascanio
(A. Lotti) 1718
Ascanio in Alba
(W. A. Mozart) 1771
Aschenbrödel
(N. Isouard) 1810
(G. Rossini) 1817
(M. V. Garcia) 1826
(F. Langer) 1879
(J. Massenet) 1899
(E. Wolf-Ferrari) 1900
(L. Blech) 1905
Aschenputtel
(K. H. David) 1921
Aschermittwoch
(J. Brandts-Buys) 1919
Atalanta
(A. Steffani) 1693
(G. F. Händel) 1736
Attila
(G. Verdi) 1846
Attilio regolo
(S. Mantovarulli) 1957
Aucassin und Nicolette
(A. E. M. Grétry) 1779
(A. Enna) 1895
(M. Marschalk) 1907
(R. Rossellini) 1935
(M. Castelnuovo-Tedesco) 1938
Auf der alten Bleiche
(K. Kovařovic) 1901
Auferstehung
(F. Alfano) 1904
Auf hohen Befehl
(C. Reinecke) 1886
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny
(K. Weill) 1930
Augenarzt, Der
(A. Gyrowetz) 1812
Aurora
(E. T. A. Hoffmann) 1811
Aus einem Totenhaus
(L. Janáček) 1930

Ausflüge des Herrn Brouček, Die
(L. Janáček) 1920

B

Bäbu, Der
(H. Marschner) 1837
Babylons Pyramiden
(P. v. Winter) 1797
Bacchanalien
(A. Steffani) 1695
Bacchantinnen, Die
(E. Wellesz) 1930
(G. F. Ghedini) 1948
Bäckahästen
(K. Atterberg) 1925
Bajaderen, Die
(Ch. S. Catel) 1810
Bajazzo, Der
(R. Leoncavallo) 1892
ballo delle ingrate, Il
(C. Monteverdi) 1608
Banadietrich
(S. Wagner) 1910
Bánk bán
(F. Erkel) 1861
Bär, Der
(K. Stierlin) 1938
barberillo de Lavapiés, El
(F. Barbieri) 1874
Barbier von Bagdad, Der
(P. Cornelius) 1858
Barbier von Sevilla, Der
(G. Paisiello) 1782
(J. A. P. Schulz) 1786
(N. Isouard) 1796
(G. Rossini) 1816
Bärenhäuter, Der
(S. Wagner) 1899
(A. Mendelssohn) 1900
Barfüßele
(R. Heuberger) 1905
baronessa di Carini, La
(G. Mulé) 1912
Baronin Vanstenland
(H. Schilling) 1937
baskische Venus, Die
(H. H. Wetzler) 1928
basoche, La
(A. Messager) 1890
Bastien und Bastienne
(W. A. Mozart) 1768
Bauer ein Schelm, Der
(A. Dvořák) 1878
Bauernfeind, Der
(B. v. Uij) 1897
Bayoender
(N. A. Akses) 1934
Beatrice
(H. Henrich) 1936
Beatrice und Benedikt
(H. Berlioz) 1862
befreite Jerusalem, Das
(C. Pallavicini) 1687
befreite Theseus, Der
(D. Milhaud) 1928
beggar's opera, The (Die Bettleroper)
(J. Ch. Pepusch) 1728
(B. Britten) 1949
beiden Foscari, Die
(G. Verdi) 1844
beiden Geizigen, Die
(A. E. M. Grétry) 1770
(J. A. Hiller) 1777
beiden Klaas, Die
(H. Gál) 1930
beiden kleinen Savoyarden, Die
(N. d'Alayrac) 1789
beiden Schützen, Die
(A. Lortzing) 1837
beiden Zaghaften, Die
(N. Rota) 1951

Bei Sedan
(H. Zöllner) 1895
bekehrte Trunkenbold, Der
(Ch. W. Gluck) 1760
Belagerung von Korinth, Die
(G. Rossini) 1826
Belagerung von Kythera, Die
(Ch. W. Gluck) 1759
Belfagor
(O. Respighi) 1923
Belin
(J. Zupan) 1780
Bellerophon
(J.-B. Lully) 1679
(Ch. Graupner) 1709
Benvenuto Cellini
(H. Berlioz) 1838
(F. Lachner) 1849
Berenice
(G. F. Händel) 1737
Berg Ivnor
(L. Rocca) 1939
Bergkönigs Braut, Des
(J. Hallström) 1874
Bergsee, Der
(J. Bittner) 1911
Bergwerk von Falun, Das
(R. Wagner-Régeny) 1961
Bernauerin, Die
(C. Orff) 1947
Bertoldo am Hofe
(V. L. Ciampi) 1747
Beständigkeit des Odysseus
(C. A. Badia) 1700
Beständigkeit und Stärke
(J. J. Fux) 1723
Betrogene Betrüger
(P. Umlauft) 1899
betrogene Betrügerin, Die
(K. Appel) 1935
betrogene Kadi, Der
(P. A. Monsigny) 1761
(Ch. W. Gluck) 1761
Bettler Namenlos, Der
(R. Heger) 1931, 1943
Bettlerin vom Pont des Arts, Die
(K. Ohnesorg) 1899
(K. v. Kaskel) 1900
Bettleroper
(s. The beggar's opera)
Bewerber, Der
(S. Xyndas) 1857
Bildnis der Madonna, Das
(M. Frank) 1925
Billy Budd
(F. Ghedini) 1949
(B. Britten) 1951
Blackwood und Co.
(A. Schibler) 1962
Blanik
(Z. Fibich) 1877
Blaubart
(A. E. M. Grétry) 1789
(J. Nesvadba) 1844
blaue Hut, Der
(L. Lajtha) 1952
Blitz, Der
(J. F. F. Halévy) 1835
Blondin im Glück
(Hans Grimm) 1934
Blut des Volkes
(I. Dserschinski) 1942
Bluthochzeit
(J. J. Castro) 1956
(W. Fortner) 1957
Boabdil, der letzte Maurenkönig
(M. Moszkowsky) 1892
Bohème, Die
(G. Puccini) 1896
(R. Leoncavallo) 1897

Bohemian girl, The
(s. Zigeunerin)
Boleslav der Kühne
(L. Rózycki) 1909
Bolivar
(D. Milhaud) 1950
Boris Godunow
(J. Mattheson) 1710
(M. Mussorgski) 1874
Boulevard Solitude
(H. W. Henze) 1952
Brandenburger in Böhmen, Die
(F. Smetana) 1866
Brandmal, Das
(V. Giannini) 1938
Braut, Die
(D. F. E. Auber) 1829
Brautfahrt
(H. Dombrowski) 1940
Brautschatz, Der
(A. Winternitz) 1927
Braut von Messina, Die
(J. H. Bonawitz) 1874
(Z. Fibich) 1883
Brautwahl, Die
(F. Busoni) 1912
brave Soldat Schwejk, Der
(R. Kurka) 1958
bravo, Il
(S. Mercadante) 1839
brébis égarée, La
(D. Milhaud) 1923
Bremer Stadtmusikanten, Die
(R. Mohaupt) 1949
Bretonische Hochzeit
(G. Kneip) 1941
Brigitta
(C. N. Berg) 1942
Briseide
(A. Steffani) 1696
Briseis
(K. Goldmark) 1899
Brücke, Die
(M. R. Albrecht) 1936
Brücke von San Luis Rey, Die
(H. Reutter) 1954
Bruder Lustig
(S. Wagner) 1905
Brüder Karamasoff, Die
(O. Jeremiáš) 1928
Buddha, Der
(M. Vogrich) 1904
Bundschuh, Der
(W. v. Bausznern) 1904
(J. Reiter) 1892
buona figliuola, La (*La cecchina*)
(N. Piccini) 1760 u. 1765
(A. Graffigna) 1886,
Bürgermeister von Saardam Der
(G. Donizetti) 1827
Bürger von Calais, Die
(R. Wagner-Régeny) 1939
Bürger von Krähwinkel, Die
(K. Stierlin) 1924
Burgkobold, Der
(V. Novák) 1915
Bürgschaft, Die
(F. Lachner) 1828
(K. Weill) 1932
Byzanz
(s. Theophano)

C

Cäcilie
(M. v. Oberleithner) 1919
Cadmus und Hermione
(J. B. Lully) 1673
Cagliostro
(I. Pizzetti) 1952
Cajus Fabricius
(J. A. Hasse) 1732

Camilla
(F. Paer) 1799
Campiello, Der
(E. Wolf-Ferrari) 1936
Capriccio
(R. Strauss) 1942
Caramo
(A. Lortzing) 1839
Cardillac
(P. Hindemith) 1926, 1952
Carina Corvi
(F. Neupert) 1938
Carmen
(G. Bizet) 1875
Carmens Tod
(E. Halffter) 1926
Casanova
(A. Lortzing) 1841
(A. Kusterer) 1921
(L. Rózycki) 1923
Cäsar
(s. Julius Cäsar)
Cäsar und Cleopatra
(C. H. Graun) 1742
Castor et Pollux
(J. Ph. Rameau) 1737
catena d'Adone, La
(D. Mazzocchi) 1726
Catulli Carmina
(C. Orff) 1943
cauldron of Annwyn, The (Trilogie)
(J. Holbrooke) 1912, 1914, 1929
cavaliere per amore, Il
(P. Anfossi) 1784
Cavalleria rusticana
(P. Mascagni) 1890
Cecchina nubile
(N. Piccini) 1760
Chatterton
(R. Leoncavallo) 1896
Cleriphina
(L. Blech) 1894
Che soffre speri
(V. Mazzocchi) 1639
Chinesinnen, Die
(Ch. W. Gluck) 1754
Chirurgie
(P. O. Ferroud) 1927
Chowanschtschina
(M. Mussorgski) 1886
Christelflein, Das
(H. Pfitzner) 1906
Christoph Columbus
(A. Franchetti) 1892
(s. a. Das Leben des Christoph Columbus)
Christophorus
(F. Schreker) 1932
Christus
(Anton Rubinstein) 1895
Cid, Der
(N. Piccini) 1766
(P. Cornelius) 1865
(J. Massenet) 1885
(J. Wagenaar) 1916
Circe
(F. Paer) 1791
(R. Chapí) 1901
(W. Egk) 1948
Claudia amata
(J. Driessler) 1952
Claudine von Villa Bella
(J. F. Reichardt) 1788
(A. Irmler) 1932
Claudio Monteverdi
(A. Arensen) 1901
Clavigo
(M. Ettinger) 1927
clemenza di Tito, La
(s. Titus)

Cleofide
(J. A. Hasse) 1731
Cleopatra
(J. S. Kusser) 1691
(J. Mattheson) 1704
(A. Enna) 1893
(J. Massenet) 1914
Chlochette, La
(E. R. Duni) 1766
Cœur As
(E. Künneke) 1913
Cœur-Dame
(H. Röhr) 1927
collina, La
(M. Peragallo) 1947
Colombina
(O. Straus) 1904
Colombo
(A. C. Mackenzie) 1883
(H. Busser) 1921
Columbus
(C. A. Gomes) 1892
(W. Egk) 1942
Comoedia de Christi Resurrectione
(C. Orff) 1956
Cordovano, Il
(G. Petrassi) 1949
Coriolan
(S. Šulek) 1957
Cornelius Schutt
(A. Smareglia) 1893
Corregidor, Der
(H. Wolf) 1896
cosa rara, La
(V. Martín y Soler) 1786
Cosi fan tutte
(W. A. Mozart) 1790
Cyrano von Bergerac
(W. Damrosch) 1914
(F. Alfano) 1936

D

Dalibor
(F. Smetana) 1868
Dal male il bene
(A. M. Abbatini) 1654
dama Boba, La
(E. Wolf-Ferrari) 1939
Dame im Traum
(F. Salmhofer) 1936
Dame Kobold
(J. J. Raff) 1870
(F. v. Weingartner) 1916
(K. v. Wolfurt) 1940
Dame und der Holzschuhmacher, Die
(V. Fioravanti) 1840
Dämon, Der
(Anton Rubinstein) 1875
Danaiden, Die
(A. Salieri) 1784
Daniel Hjort
(S. Palmgren) 1910
Daniel in der Löwengrube
(A. Nikisch) 1914
Dantons Tod
(G. v. Einem) 1947
Daphne
(J. Peri; die erste Oper überhaupt) 1594
(M. da Gagliano) 1608
(H. Schütz; die erste deutsche Oper) 1627
(C. F. Pollarolo) 1705
(G. F. Händel) 1708
(E. d'Astorga) 1709
(J. J. Fux) 1714
(A. Caldara) 1719
(G. Mulé) 1928
(R. Strauss) 1938
Dardanus
(J. Ph. Rameau) 1739
(A. Sacchini) 1784

Das war ich
(L. Blech) 1902
David
(D. Milhaud) 1954
Debora e Jaele
(J. Pizzetti) 1922
Deborah
(J. B. Foerster) 1891
Deidamia
(G. F. Händel) 1741
(H. Maréchal) 1893
Dekabristen, Die
(J. Schaporin) 1940, 1953
Delia
(F. O. Sacrati) 1639
Demetrius
(J. Fiorillo) 1753
Demofoonte
(E. R. Duni) 1737
(Ch. W. Gluck) 1742
(J. A. Hasse) 1748
(D. Pérez) 1752
(L. Cherubini) 1788
(J. Ch. Vogel) 1789
Der Dot Mon
(J. Forster) 1902
déserteur, Le
(P. A. Monsigny) 1769
deserto tentato, Il
(A. Casella) 1937
deux rendez-vous, Les
(C. Arrieu) 1949
Dichter und Welt
(W. v. Bausznern) 1897
Dickschädel, Die
(A. Dvořák) 1881
Dido
(P. F. Cavalli) 1641
(Ch. Graupner) 1707
(A. Scarlatti) 1724
(E. R. Duni) 1740
(B. Galuppi) 1741
(J. A. Hasse) 1742
(D. Terradellas) 1750
(J. Fiorillo) 1751
(V. L. Ciampi) 1754
(N. Piccini) 1783
Dido und Äneas
(H. Purcell) 1689
Dieb des Glückes, Der
(B. Schuster) 1923
diebische Elster, Die
(G. Rossini) 1817
Diener zweier Herren
(A. Kusterer) 1936
Dietrich von Bern (Herrat)
(F. Draeseke) 1892
Diktator, Der
(E. Křenek) 1928
Dimitri
(V. de Joncières) 1876
(A. Dvořák) 1882
Dinorah (Die Wallfahrt nach Ploërmel)
(G. Meyerbeer) 1859
Djamileh
(G. Bizet) 1872
Doctor Fausts Höllenfahrt
(H. U. Engelmann) 1951
Doge und Dogaressa
(L. Roselius) 1928
Doge von Venedig, Der
(J. Wagenaar) 1904
Doktor Eisenbart
(H. Zilcher) 1922
Doktor Faust
(W. Müller) 1784
Doktor Johannes Faust
(H. Reutter) 1936
Doktor und Apotheker
(K. Ditters v. Dittersdorf) 1786

Dolores
(A. Jolivet) 1947
Dombaumeister, Der
(H. Stieber) 1942
Dona Mecia
(O. da Silva) 1901
Donauweibchen, Das
(F. Kauer) 1798
Don Carlos
(G. Verdi) 1867
Don Diego
(A. J. Scholz) 1931
Don Gil von den grünen Hosen
(K. Futterer) 1922
(W. Braunfels) 1924
Don Juan (*Don Giovanni*)
(G. Gazzaniga) 1787
(W. A. Mozart) 1787
(P. Guglielmi) 1794
Don Juan de Mañara
(E. Goossens) 1937
(H. Tomasi) 1955
Don Juan in der Fremde
(H. Haug) 1929
Don Juans letztes Abenteuer
(P. Graener) 1914
Don Juan und Faust
(H. Reutter) 1950
Donna Diana
(H. Hofmann) 1886
(E. N. v. Rezniček) 1894
donna è mobile, La
(R. Malipiero) 1957
Donnerpump
(C. Stenborg) 1783
Don Pasquale
(G. Donizetti) 1843
Don Perimplin
(V. Rieti) 1952
Don Procopio
(G. Bizet) 1859
Don Quichotte
(J. Massenet) 1910
Don Quixote
(J. Ph. Förtsch) 1690
(H. Purcell) 1694
(F. B. Conti) 1719
(G. A. Macfarren) 1846
(W. Kienzl) 1898
(G. Rauchenecker) 1903
(A. Beer-Walbrunn) 1908
Don Ranudo
(O. Schoeck) 1919
Dorfbarbier, Der
(J. A. Hiller) 1770
(Ch. G. Neefe) 1772
(J. Schenk) 1796
Dorfjahrmarkt, Der
(G. Benda) 1775
Dorflump, Der
(J. Hubay) 1896
Dorfmusik
(F. Walter) 1943
Dorfmusikant, Der
(A. Hřimalý) 1896
Dorfschule, Die
(F. v. Weingartner) 1920
Dorfwahrsager, Der
(J. J. Rousseau) 1752
Dorian
(H. Leger) 1939
Dornröschen
(F. Langer) 1873
(E. Humperdinck) 1902
(C. Bresgen) 1942
Down in the valley
(K. Weill) 1948
Drahtzieher, Der
(F. Škroup) 1826
drei Freier, Die
(O. Stalla) 1919

drei gerechten Kammacher, Die
(C. v. Pászthory) 1932
Drei Geschichten vom Weihnachtsbaum
(H. Unger) 1943
Dreigroschenoper, Die
(K. Weill) 1928
drei Musketiere, Die
(M. Frank) 1897
Dreinarrenspiel, Das
(H. Uldall) 1942
drei Pintos, Die
(C. M. v. Weber, beendet von G. Mahler) 1888
Dreispitz, Der
(H. L. Kormann) 1936
Dubrowsky
(E. Naprawnik) 1895
Dunkle Wasser
(E. Křenek) 1950
Durchs Fenster
(I. Knorr) 1908
Dürer in Venedig
(W. v. Bausznern) 1901
Dusle und das Babeli, Der
(K. v. Kaskel) 1903
Dybuk, Der
(L. Rocca) 1934

E

Echo und Narziß
(Ch. W. Gluck) 1779
Eddystone
(A. Wallnöfer) 1889
Edgar
(G. Puccini) 1889
Egon und Emilie
(E. Toch) 1928
eherne Pferd, Das
(D. F. E. Auber) 1835
Eifersüchtig
(M. J. Erb) 1901
eifersüchtige Trinker, Der
(M. Ettinger) 1925
eingebildete Kranke, Der
(J. Napoli) 1940
Einhorn, Drache und Tigermann
(G. C. Menotti) 1956
eiserne Heiland, Der
(M. v. Oberleithner) 1917
eiserne Marschall, Der
(F. A. Philidor) 1761
Elefanten im Kongreß
(W. Damrosch) 1944
Elegie für junge Liebende
(H. W. Henze) 1961
Elektra
(Ch. Cannabich) 1780
(J. B. Lemoyne) 1782
(J. Haeffner) 1787
(R. Strauss) 1909
(V. Rieti) 1937
Elfenhügel, Der
(F. Kuhlau) 1828
Elisa
(J. J. Fux) 1719
Elisabeth von England
(P. v. Klenau; s. a. Die Königin) 1939
Elsi, die seltsame Magd
(A. Mendelssohn) 1896
Elsi Klapperzehen
(H. v. Waltershausen) 1909
Emma di Resburgo
(G. Meyerbeer) 1819
Emmerich Fortunat
(E. N. v. Rezniček) 1889
Emperor Jones, The
(L. Gruenberg) 1933
Ende einer Welt, Das
(H. W. Henze) 1953
Endlich allein
(E. Istel) 1920

Engelbrekt
(C. N. Berg) 1928
Enoch Arden
(R. Erben) 1895
(V. Hansmann) 1897
(O. Gerster) 1936
Enrico conte di Borgogna
(G. Donizetti) 1818
entführte Europa, Die
(D. Milhaud) 1928
Entführung aus dem Serail, Die (Belmonte und Constanze)
(J. André) 1781
(W. A. Mozart) 1782
Erindo
(J. S. Kusser) 1693
Erlöst
(F. Curti) 1894
(M. v. Oberleithner) 1899
Ermelinde
(F. A. Philidor) 1767
Ermordung Cäsars, Die
(G. Klebe) 1959
Ernani
(G. Verdi) 1844
Erntefest, Das
(J. A. P. Schulz) 1790
(C. Buongiorno) 1896
Erntekranz, Der
(J. A. Hiller) 1771
(J. H. Knecht) 1788
Eroberung Trojas, Die
(H. Berlioz) 1890
Ero der Schelm
(J. Gotovac) 1935
eroe cinese, L'
(J. A. Hasse) 1753
Eroica
(M. Frank) 1919
Eros und Psyche
(L. Rózycki) 1917
ersten Menschen, Die
(R. Stephan) 1920
Erwartung (Monodrama)
(A. Schönberg) 1924
Erwin und Elmire
(G. J. Vogler) 1781
(J. André) 1782
(J. F. Reichardt) 1790
(O. Schoeck) 1916
Erzgräber, Die
(K. Ueter) 1937
Es gärt in Småland
(A. Henneberg) 1939
Es komme dein Königreich
(A. Hába) 1942
Esmeralda
(A. S. Dargomyschski) 1847
(G. Thomas) 1883
Es war einmal
(A. v. Zemlinsky) 1900
Eteocle e Polinici
(G. Legrenzi) 1675
étranger, L'
(V. d'Indy) 1903
Eugen Onegin
(P. Tschaikowski) 1879
Eulenspiegel
(C. Kistler) 1889
(H. Rüter) 1912
(H. Stieber) 1936
(O. Jeremiáš) 1949
(s. a. Till Eulenspiegel)
Eumelio
(A. Agazzari) 1606
Euridice
(G. Caccini) 1600
(J. Peri) 1600
Euryanthe
(C. M. v. Weber) 1823

Eva
(J. Massenet) 1875
(J. B. Foerster) 1899
Evangelimann, Der
(W. Kienzl) 1895
Evangeline
(O. Luening) 1948
Evanthia
(P. Umlauft) 1893
Ezio
(G. F. Händel) 1732

F

Fabel in C
(H. Erbse) 1952
Fächer, Der
(E. Toch) 1930
fairy queen, The
(H. Purcell) 1692
fahrende Schüler, Der
(E. Istel) 1906
falena, La
(A. Smareglia) 1897
Falkners Braut, Des
(H. Marschner) 1832
Falada
(P. v. Winter) 1937
falsche Harlekin, Der
(G. F. Malipiero) 1928
falsche Stanislaus, Der
(König für einen Tag)
(G. Verdi) 1840
falsche Waldemar, Der
(P. Höffer) 1934
Falstaff
(A. Salieri) 1798
(M. W. Balfe) 1838
(A. Ch. Adam) 1858
(G. Verdi) 1893
(R. Vaughan Williams) 1929
Familie Gozzi
(W. Kempff) 1934
Fanchon, das Leiermädchen
(F. H. Himmel) 1804
Fanfreluche
(W. Mauke) 1912
Faniska
(L. Cherubini) 1806
Farinelli
(A. Salieri) 1798
(J. Barnett) 1838
Farmer und die Fee, Der
(A. Tscherepnin) 1952
farsa amorosa, La
(s. Der Liebesschwank)
Fasnacht von Rottweil, Die
(W. Kempff) 1937
Fatme
(F. v. Flotow) 1866
faule Hans, Der
(A. Ritter) 1885
Faust
(I. Walter) 1791
(L. Spohr) 1816
(Ch. Gounod; s. Margarete)
(H. Zöllner) 1887
Faust und Helena
(M.-A. Souchay) 1940
faute de l'Abbé Mouret, La
(A. Bruneau) 1907
favola d'Orfeo, La
(A. Casella; s. Orpheus)
Favoritin, Die
(G. Donizetti) 1840
Fedora
(U. Giordano) 1898
Feen, Die
(R. Wagner) 1888 (1833)
feindliche Macht, Die
(A. Serow) 1871
feindlichen Nachbarn, Die
(P. Breuer) 1949

Feind seiner Liebe, Der
(H. Grabner) 1926
Fennimore und Gerda
(F. Delius) 1919
Fenstersprung, Der
(R. Zandonai) 1919
Feramors (*Lalla Rookh*)
(Anton Rubinstein) 1863
Fernando Cortez
(G. Spontini) 1809
ferne Klang, Der
(F. Schreker) 1912
Fervaal
(V. d'Indy) 1897
Fest zu Haderslev, Ein
(R. Heger) 1919
Fest auf Solhaug, Das
(W. Stenhammar) 1899
festino, Il
(G. F. Malipiero) 1937
Fest während der Pest, Das
(S. Prokofjew) 1903
fêtes de l'Amour et de Bacchus, Les
(J.-B. Lully) 1672
fêtes de l'Hébé, Les
(J. Ph. Rameau) 1739
fêtes de l'Hymen et de l'Amour, Les
(J. Ph. Rameau) 1747
fêtes de Polymnie, Les
(J. Ph. Rameau) 1745
Feuerprobe, Die
(W. Dost) 1920
Feuersnot
(R. Strauss) 1901
feurige Engel, Der
(S. Prokofjew) 1955
Fidelio (*Leonore*)
(L. van Beethoven) 1805
Fierrabras
(F. Schubert) 1861 (1823)
Figaros Hochzeit
(W. A. Mozart) 1786
figlia di Jorio, La
(I. Pizzetti) 1954
finta giardiniera, La
(N. Piccini) 1767
(P. Anfossi) 1774
(W. A. Mozart) 1775
(D. Cimarosa) 1781
finta pazza, La
(F. P. Sacrati) 1641
finta semplice, La
(W. A. Mozart) 1769
finto medico, Il
(P. Anfossi) 1764
Fiordi
(L. Menegazzoli) 1938
Fischer und Kalif
(F. Draeseke) 1905
Fitzebutze
(H. Zilcher) 1903
Flamme, Die
(O. Respighi) 1934
Flammen, Die
(E. Schulhoff) 1932
(J. Hanuš) 1944
Flammendes Land
(K. Atterberg) 1934
Flauto solo
(E. d'Albert) 1905
Flavio
(G. F. Händel) 1723
Fliegende Holländer, Der
(R. Wagner) 1843
fliegende Kiste, Die
(O. E. Schilling) 1952
Floretto
(N. A. Strungk) 1683
Floridante
(G. F. Händel) 1721

Flöte von Sanssouci, Die
(W. Kempff) 1928
Flüchtling, Der
(E. Kretschmer) 1881
Flut, Die
(B. Blacher) 1947
Flutgeist, Der (Drac)
(P. und L. Hillemacher) 1896
Folkunger, Die
(E. Kretschmer) 1874
Fortunatus
(C. v. Franckenstein) 1909
Fra Diavolo
(D. F. E. Auber) 1830
Fra Gherardo
(I. Pizzetti) 1928
Francesca da Rimini
(S. Mercadante) 1828
(H. Götz) 1877
(A. Thomas) 1882
(E. Naprawnik) 1903
(S. Rachmaninow) 1906
(R. Zandonai) 1914
Frauen des Aretino, Die
(K. Gillmann) 1941
Frauenlist
(E. Robert-Hansen) 1911
(J. Heller) 1917
(H. Röhr) 1917
Frau ohne Schatten, Die
(R. Strauss) 1919
Frau Schlange
(A. Casella) 1932
Fredigundis
(F. Schmidt) 1922
Freier, Die
(A. Schattmann) 1904
Freikorporal, Der
(G. Vollerthun) 1931
Freischütz, Der
(C. M. v. Weber) 1821
Fremde, Der
(V. d'Indy) 1903
(H. Kaun) 1920
Fremde Erde
(K. Rathaus) 1931
fremde Frau, Die
(M. Frank) 1937
Freund Fritz
(P. Mascagni) 1891
Freunde von Salamanca, Die
(F. Schubert) 1934 (1815)
Friedemann Bach
(P. Graener) 1931
Friedensengel, Der
(S. Wagner) 1926
Friedenstag
(R. Strauss) 1938
Friedenstaube, Die
(W. Damrosch) 1912
Friedlos
(O. F. Lindberg) 1943
Friedrich Wilhelm von Steuben
(H. Bullerian) Funkoper 1936
Frol Skobejew
(T. Chrennikow) 1949
frommen Hirten, Bei
(O. Fiebach) 1891
fromme und tapfere Frau, Die
(J. K. v. Kerll) 1677
Frondörerna
(A. F. Lindblad) 1835
Frühlingserwachen
(M. Ettinger) 1928
Frühlingsnacht
(G. Schjelderup) 1908
Frühlingsregen
(H. Durra) 1923
Fuhrmann Hugh
(R. Vaughan Williams) 1924
Fünfuhrtee, Der
(Th. Blumer) 1911

Der Leipziger Thomanerchor unter der Leitung von Kurt Thomas

Aufführungen von Carl Orffs „Carmina Burana"

Funken Liebe, Ein
(F. Reuter) 1948
Fürst Bajazid
(J. Cikker) 1957
Fürst Igor
(A. Borodin) 1890
Fürstin Tarakanowa
(B. Blacher) 1941

G

Gäa (Trilogie)
(A. v. Goldschmidt) 1888
galante Europa, Die
(A. Campra) 1697
Galathea
(L. Vittori) 1639
(W. Braunfels) 1929
Galilei
(E. Sehlbach) 1937
Gänsemagd, Die
(L. E. Hafgren) 1938
Garten des Paradieses, Der
(F. Petyrek) 1942
Gärtnerin aus Liebe, Die
(s. La finta giardiniera)
Gastmahl, Das
(S.-E. Bäck) 1959
Gaudeamus
(E. Humperdinck) 1919
Gaukler unserer lieben Frau, Der
(J. Massenet) 1902
Gazellenhorn, Das
(H. Herrmann) 1929
Geburt der Lyra, Die
(A. Roussel) 1925
geduldige Sokrates, Der
(G. Ph. Telemann) 1721
Gefangene, Der
(L. Dallapiccola) 1949
Gefangene der Zarin, Der
(K. v. Kaskel) 1910
Gefangene im Kaukasus, Der
(C. Cui) 1883
gefangene Venus, Die
(G. F. Malipiero) 1957
gefangene Vogel, Der
(H. Chemin-Petit) 1927
Gefängnisse
(G. v. Keußler) 1914
geheime Königreich, Das
(E. Křenek) 1928
Geheimnis, Das (Tajewstoi)
(F. Smetana) 1878
Geheimnis des Himmels, Das
(M. Pergament) 1953
Geigenmacher von Cremona, Der
(J. Hubay) 1894
Geißelfahrt
(G. v. Keußler) 1923
Geist des Wojwoden, Der
(L. Großmann) 1873
Geisterschloß, Das
(St. Moniuszko) 1867
geizige Ritter, Der
(S. Rachmaninow) 1906
Gelage während der Pest, Das
(C. Cui) 1901
geliebte Stimme, Die
(J. Weinberger) 1931
(F. Poulenc) 1959
Gelübde, Das
(U. Giordano) 1892
Genesius
(F. v. Weingartner) 1892
Genoveva
(E. R. Duni) 1748
(R. Schumann) 1850
(K. Driesch) 1940
(C. N. Berg) 1946
geraubte Proserpina, Die
(C. Monteverdi) 1630

gerettete Troja, Das
(J. A. Hiller) 1777
Germania
(A. Franchetti) 1902
Gernot
(E. d'Albert) 1897
gepanzerte Braut, Die
(A. Haag) 1922
Geschichte vom schönen Annerl, Die
(L. J. Kauffmann) 1943
Geschichte vom Soldaten, Die
(I. Stravinsky) 1918
Geschichte von einem wirklichen Mann, Die (S. Prokofjew) 1948
Gespenst, Das
(E. T. A. Hoffmann) 1809
Gespensterschloß, Das
(St. Moniuszko) 1865
Gespenstersonate, Die
(J. Weismann) 1930
Gespräche der Karmeliterinnen, Die
(F. Poulenc) 1957
gewaltige Hahnrei, Der
(B. Goldschmidt) 1932
Gezeichneten, Die
(F. Schreker) 1918
Ghismonda
(E. d'Albert) 1895
Gianni Schicchi
(G. Puccini) 1918
Gildippe und Odoardo
(O. Nicolai) 1840
Gilgamesch
(T. Rangström) 1952
(A. Uhl) 1957
Gina
(F. Cilea) 1899
Ginevra
(M. Delannoy) 1942
Gioconda, La
(A. Ponchielli) 1876
Girello
(J. Melani) 1670
(F. A. Pistocchi) 1682
Giuditta
(M. da Gagliano) 1621
Giustino
(G. F. Händel) 1736
gläserne Berg, Der
(W. Braunfels) 1929
gläserne Pantoffel, Der
(J. Mraczek) 1902
Glöckchen, Das
(L. J. F. Hérold) 1817
Glöckchen des Eremiten, Das
(A. Maillart) 1856
Glockenspiel
(J. Brandts-Buys) 1913
Glockenturm, Der
(E. Křenek) 1957
Gloria
(F. Cilea) 1907
Gloriana
(B. Britten) 1953
Glück im Unglück
(M. Kamienski) 1778
glückliche Hand, Die
(A. Schönberg) 1924
Glück von Hohenstein, Das
(O. Kurth) 1900
Godiva
(L. Roselius) 1933
Godoleva
(E. Tinel) 1897
Goffredo Mameli
(R. Leoncavallo) 1916
Gold
(s. L'oro)
goldene Becher, Der
(Hans Grimm) 1939

goldene Hahn, Der
(N. Rimski-Korsakow) 1909
goldene Kreuz, Das
(I. Brüll) 1875
goldene Topf, Der
(W. Petersen) 1941
Goldene Vlies, Das (Medea)
(J. Ch. Vogel) 1786
goldene Vogel, Der
(L. Fall) 1920
Goldhansel
(Ch. Grelinger) 1913
Goldschuh, Der
(K. Kraft-Lortzing) 1901
Golem, Der
(E. d'Albert) 1926
Gondoliere des Dogen, Der
(E. N. v. Rezniček) 1931
Götterdämmerung, Die
(R. Wagner) 1876
Gott und die Bajadere, Der
(D. F. E. Auber) 1830
Götz von Berlichingen
(K. Goldmark) 1902
governatore, Il
(N. Logroscino) 1747
Goyescas
(E. Granados y Campiña) 1916
Gräfin von Tolosa, Die
(H. v. Waltershausen) 1934
griechische Passion, Die
(B. Martinu) 1956
Gringoire
(A. Scontrino) 1890
(I. Brüll) 1892
Griselda
(H. B. Bononcini) 1722
Griseldis
(C. v. Franckenstein) 1898
Großadmiral, Zum
(A. Lortzing) 1847
große Katharina, Die
(I. Lilien) 1932
Großindustrielle, Der
(K. Driesch) 1953
Großmogul
(E. Audran) 1877
Großvaters Vermächtnis
(V. Novák) 1926
grüne Kakadu, Der
(R. Mohaupt) 1958
Guarani-Indianer, Der
(C. A. Gomes) 1870
Gudrun
(F. Draeseke) 1884
(L. Roselius) 1939
Gudrun auf Island
(P. v. Klenau) 1918; 1924
Gugeline
(L. Thuille) 1901
Gunlöd
(P. Cornelius) 1891
Günstling, Der
(R. Wagner-Régeny) 1935
Günstling des Königs, Der
(A. Veretti) 1932
Günther von Schwarzburg
(I. Holzbauer) 1777
Guntram
(R. Strauss) 1894
Gustav III. oder Der Maskenball
(D. F. E. Auber) 1833
Gwendoline
(A. E. Chabrier) 1886

H

Hagith
(K. Szymanowski) 1922
Haideschacht, Der
(F. v. Holstein) 1868

Halewijn
(W. Pijper) 1933
Halka
(St. Moniuszko) 1854
Hamlet
(S. Mercadante) 1822
(A. Thomas) 1868
Hanneles Himmelfahrt
(P. Graener) 1927
Hannesle und Sannele
(K. Bleyle) 1923
Hannibal
(J. W. Franck) 1681
Hänsel und Gretel
(E. Humperdinck) 1893
Hansens Königreich
(O. Ostrčil) 1935
Hans Heiling
(H. Marschner) 1833
Hans Sachs
(A. Lortzing) 1840
Harald der Wiking
(J. A. Hallén) 1881
Harmonie der Welt, Die
(P. Hindemith) 1957
Háry János
(Z. Kodály) 1926
Haschisch
(S. Berger) 1897
Hassan
(F. Delius) 1923
Hassan der Schwärmer
(W. Kienzl) 1925
Haubenkrieg zu Würzburg, Der
(M. Meyer-Olbersleben) 1902
häusliche Krieg, Der
(F. Schubert) 1863 (1819)
Heidenkönig, Der
(S. Wagner) 1933
Heilige, Die
(M. Gurlitt) 1920
heilige Berg, Der
(Ch. Sinding) 1914
heilige Ente, Die
(H. Gál) 1923
heilige Johanna, Die
(W. Braunfels) 1942
heilige Käpplein, Das
(E. Fischer) 1913
heilige Katharina von Siena, Die
(A. Lualdi) 1949
heilige Not, Die
(C. H. Grovermann) 1935
heilige Teufel, Der
(N. Nabokow) 1958
Heiligland
(H. Stieber) 1925
Heilmar der Narr
(W. Kienzl) 1892
Heimchen am Herd, Das
(K. Goldmark) 1896
Heimkehr, Die
(M. Mihalovici) 1954
Heimkehr aus der Fremde, Die
(F. Mendelssohn-Bartholdy) 1829
Heimkehr des Verbannten, Die
(O. Nicolai) 1844
Heimkehr des Jörg Tillmann, Die
(L. Maurick) 1935
Heimkehr des Odysseus, Die
(C. Monteverdi) 1641
heimliche Ehe, Die
(D. Cimarosa) 1792
(P. Gast) 1891
heimlichen Richter, Die
(O. Klauwell) 1902
Heinrich IV.
(E. N. Méhul) 1797
Heinrich IV. und d'Aubigné
(H. Marschner) 1820
Heinrich VIII.
(C. Saint-Saëns) 1883

Heinrich der Löwe
(A. Steffani) 1689
(E. Kretschmer) 1877
Heirat, Die
(A. Gretschaninow) 1950
(B. Martinu) 1953
Heirat wider Willen, Die
(E. Humperdinck) 1905
heiße Eisen, Das
(M. Wolf) 1909
(W. Wehrli) 1918
(B. Paumgartner) 1922
heitere Schar, Die
(G. F. Malipiero) 1950
Heiteretei, Die
(W. Reich) 1910
Hekuba
(G. F. Malipiero) 1941
(J. Martinon) 1956
Helen retires
(G. Antheil) 1934
Helfried
(S. v. Hausegger) 1890
Helianthus
(A. v. Goldschmidt) 1884
Heliodor
(G. Kneip) 1927
Herbergsprinzessin, Die
(J. Blockx) 1896
Herbort und Hilde
(W. v. Bausznern) 1902
Herkules als Liebhaber
(F. Cavalli) 1662
Herodias
(J. Massenet) 1880
Herotas und Gerlina
(S. Borris) Funkoper 1948
Herrat
(s. Dietrich von Bern)
Herr Brummbär
(G. F. Malipiero) 1926
Herr Dandolo
(R. Siegel) 1914
Herrenrecht, Das
(W. Stark) 1940
Herrn Dürers Bild
(J. G. Mraczek) 1927
Herr von gegenüber, Der
(E. Schliepe) 1934
Hertha
(F. Curti) 1887
(P. Geisler) 1894
Herwarths Heimkehr
(K. Atterberg) 1936
Herz, Das
(J. B. Foerster) 1922
(H. Pfitzner) 1931
Herzog Blaubarts Burg
(B. Bartók) 1912
Herzogin Gailane, Die
(G. Rüdinger) 1939
Herzog Philipps Brautfahrt
(A. Reuß) 1909
Herzog Wildfang
(S. Wagner) 1901
Herzwunder
(F. Hölzel) 1933
Hexe, Die (Heksen)
(A. Enna) 1892
Hexe von Labin, Die
(N. Devcic) 1958
Hexe von Passau, Die
(O. Gerster) 1941
Hexlein, Das
(J. Wachsmann) 1914
Hieronymus Knicker
(K. Ditters v. Dittersdorf) 1787
Hille Bobbe
(H. Ebert) 1940
Himfy
(E. Poldini) 1938

Himmelskleid, Das
(E. Wolf-Ferrari) 1927
hinkende Teufel, Der
(J. Françaix) 1937
Hin und zurück
(P. Hindemith) 1927
Hiob
(L. Dallapiccola) 1950
Hippodamia (Trilogie)
(Z. Fibich) 1890 u. 1891
Hippolyte et Aricie
(J. Ph. Rameau) 1733
Hirtenlegende
(E. Bodart) 1930
Hjarne
(H. Marschner) 1863
(I. v. Bronsart) 1891
Hochzeit, Die
(Mussorgski-Tscherepnin) 1937
Hochzeit der Sobeide
(A. Tscherepnin) 1933
Hochzeit des Äneas mit Lavinia, Die
(C. Monteverdi) 1641
Hochzeit des Bacchus
(R. Cambert) 1660
Hochzeit des Camacho, Die
(F. Mendelssohn-Bartholdy) 1827
Hochzeit des Faun, Die
(B. Sekles) 1921
Hochzeit des Jobs, Die
(J. Haas) 1944
Hochzeit des Mönchs, Die
(A. Klughardt) 1886
Hochzeit im Fasching
(E. Poldini) 1924
Hochzeitsfackel, Die
(C. Schmalstich) 1942
Hochzeitsmorgen, Der
(K. v. Kaskel) 1893
Hoffmanns Erzählungen
(J. Offenbach) 1881
Höhle von Salamanca, Die
(B. Paumgartner) 1923
Holger Danske
(s. Oberon)
höllisch Gold, Das
(J. Bittner) 1916
Holofernes
(E. N. v. Rezniček) 1923
Holzdieb, Der
(H. Marschner) 1825
hölzerne Schwert, Das
(H. Zöllner) 1897
Holzhacker, Der
(F. A. Philidor) 1763
Homerische Welt
(s. Kirke, Nausikaa, Odysseus' Heimkehr, Odysseus' Tod)
Horaces, Les
(A. Salieri) 1786
hotellerie portugaise, L'
(L. Cherubini) 1798
hübsche Mädchen von Perth, Das
(G. Bizet) 1868
Hufschmied, Der
(F. A. Philidor) 1761
Hügel, Der
(M. Peragallo) 1947
Hugenotten, Die
(G. Meyerbeer) 1836
Hummer, Der
(A. Lualdi) 1938
Hundsköpfe, Die
(K. Kovařovic) 1898
Hunyadi László
(F. Erkel) 1844
Husar, Der
(I. Brüll) 1899
Hutzelmann, Der
(M.-A. Souchay) 1935

I

Idomeneo
(W. A. Mozart) 1781
Igel als Bräutigam, Der
(C. Bresgen) 1951
Ikdar
(J. Mraczek) 1921
île de Merlin, L'
(Ch. W. Gluck) 1758
île du rêve, L'
(R. Hahn) 1898
Ilona
(B. Wolf) 1936
Ilsebill
(F. Klose) 1903
Im Brunnen (Ve studny)
(W. Blodek) 1867
Improvisator, Der
(E. d'Albert) 1902
Im Sturm
(T. Chrennikow) 1939
Indes galantes, Les
(J. Ph. Rameau) 1735
Indra
(F. v. Flotow) 1853
infedeltà delusa, L'
(J. Haydn) 1773
Ingwelde
(M. v. Schillings) 1894
Inka
(A. Henneberg) 1937
In seinem Garten liebt Don Perimplin Belisa
(W. Fortner) 1962
Intermezzo
(R. Strauss) 1924
Intolleranza 1960
(L. Nono) 1961
Io
(J. Ph. Rameau) 1757
Ipermestra
(F. Feo) 1725
Iphigenie
(I. Pizzetti) 1951
Iphigenie auf Tauris
(A. Campra) 1704
(D. Scarlatti) 1713
(L. Vinci) 1725
(T. Traetta) 1758
(G. F. de Majo) 1764
(B. Galuppi) 1768
(N. Jommelli) 1771
(Ch. W. Gluck) 1779
(N. Piccini) 1781
Iphigenie in Aulis
(D. Scarlatti) 1713
(A. Caldara) 1718
(N. Porpora) 1735
(C. H. Graun) 1729 und 1749
(N. Jommelli) 1751
(P. Guglielmi) 1768
(Ch. W. Gluck) 1774
(G. Sarti) 1777
(V. Martín y Soler) 1781
(L. Cherubini) 1787
(F. G. Bertoni) 1790
(S. Mayr) 1808
Iris
(P. Mascagni) 1898
Irische Legende
(W. Egk) 1955
Irrelohe
(F. Schreker) 1924
Irrwisch
(E. Meyer-Olbersleben) 1938
Isabelle et Pantalon
(A. Roland-Manuel) 1922
Isis
(J.-B. Lully) 1677

Island-God, The
(G. C. Menotti) 1942
Island-Saga
(G. Vollerthun) 1925
Issé
(A. C. Destouches) 1699
Italienerin in Algier, Die
(G. Rossini) 1813
Ivanhoe
(A. Sullivan) 1891
Iwan der Schreckliche
(G. Bizet) 1951 (1865)
Iwan Szanin
(s. Das Leben für den Zaren)
Iwan Tarassenko
(F. Salmhofer) 1938
Iwein
(A. Klughardt) 1879
Izeyl
(E. d'Albert) 1909

J

Jadwiga
(R. Dellinger) 1901
Jagd, Die
(J. A. Hiller) 1770
Jahrmarkt zu Ssorotschinzy, Der
(M. Mussorgski) 1917, 1923
Jakobiner, Der
(A. Dvořák) 1889
Jakobsfahrt, Die
(F. F. Finke) 1936
Jan Hus
(K. Horky) 1950
Jan Suschka
(D. Nowka) 1959
Jasager, Der
(K. Weill) 1930
Jason
(F. Cavalli) 1649
Jenufa
(L. Janáček) 1904
Jery und Bätely
(P. v. Winter) 1790
(J. F. Reichardt) 1801
(C. Kreutzer) 1810
(A. B. Marx) 1827
(J. Rietz) um 1840
(H. Stiehl) 1863
(I. v. Bronsart) 1873
(G. Hartmann) 1902
(E. Dressel) 1932
Jessonda
(L. Spohr) 1823
Je toller je besser
(E. N. Méhul) 1802
Jets vergeten
(J. Blockx) 1877
Jézabel
(E. Bloch) 1918
Jobsiade, Die
(W. Jacobi) 1957
Jocelyne
(B. Godard) 1888
Joconde
(N. Isouard) 1814
(C. Zeller) 1876
Jodelet
(R. Keiser) 1726
Johanna auf dem Scheiterhaufen
(A. Honegger) 1942
Johanna Balk
(R. Wagner-Régeny) 1941
Johanna von Orleans
(R. Kreutzer) 1790
(M. W. Balfe) 1837
Johannisfest
(R. Hartung) 1921
Johann von Paris
(F. A. Boieldieu) 1812
Jonny spielt auf
(E. Křenek) 1927

Josef und seine Brüder (Jakob und seine Söhne)
(E. N. Méhul) 1807

Juana
(M. Ettinger) 1925

Jubelhochzeit, Die
(J. A. Hiller) 1773

Jüdin, Die (La Juive)
(J. F. F. Halévy) 1835

Judith
(A. Serow) 1863
(A. F. Doppler) 1870
(G. Chadwick) 1901
(M. Ettinger) 1921
(A. Honegger) 1925
(E. Goossens) 1929
(L. Luzzato) 1933
(C. N. Berg) 1935

juif polonais, Le
(C. Erlanger) 1900

Julien
(G. Charpentier) 1913

Julietta
(B. Martinu) 1938
(H. Erbse) 1959

Julie und Romeo
(G. Benda) 1776

Julius Cäsar
(E. Bernabei) 1681
(R. Keiser) 1710
(G. F. Händel) 1724
(D. Perez) 1762
(G. F. Malipiero) 1935

Julius Cäsars Rückkehr
(G. B. Bononcini) 1704

Jungbrunnen, Der
(B. Schuster) 1919

junge Gräfin, Die
(F. L. Gaßmann) 1770

Jungfer Potiphar
(A. Rahlwes) 1907

Jungfrau im Turm, Die
(J. Sibelius) 1896

Jungfrau von Orleans, Die
(R. Kreutzer) 1790
(J. Vesque v. Püttlingen) 1840
(G. Verdi) 1845
(A. Langert) 1861
(P. Tschaikowski) 1881
(E. N. von Rezniček) 1887

Junker Heinz
(K. v. Perfall) 1886

Jupiter amans
(J. Wagenaar) 1925

Jupiter in Argos
(G. F. Händel) 1739

Jürg Jenatsch
(H. Kaminski) 1929

Juro Jánosik
(J. Cikker) 1954

K

Kabale und Liebe
(V. Lisinski) 1846

Kaid, Der
(A. Thomas) 1849

Kaffeehaus, Das
(G. F. Malipiero) 1926

Käficht, Der
(H. L. Kormann) 1926

Kain
(E. d'Albert) 1900

Kain und Abel
(J. Ph. Förtsch) 1689
(F. v. Weingartner) 1914

Kaisers neue Kleider, Des
(F. Høffding) 1928

Kalif von Bagdad, Der
(F. A. Boieldieu) 1800
(G. Rossini) 1818

kalte Herz, Das
(N. Schultze) 1943
(R. Ochs) 1948
Kanonikus von Mailand, Der
(E. T. A. Hoffmann) 1805
Kapitän Fracassa
(R. Dellinger) 1889
Kapitän Henriot
(F. A. Gevaert) 1864
karibische Mond, Der
(A. Lualdi) 1953
Karl der Fünfte
(E. Křenek) 1938
Karlstein
(V. Novák) 1916
Karneval von Venedig, Der
(A. Campra) 1799
(A. Thomas) 1857
Karriere
(E. Dressel) 1937
Kartause von Parma, Die
(H. Sauguet) 1939
Kastor und Pollux
(G. J. Vogler) 1784
Katharina
(A. Kusterer) 1939
Kathrin
(E. W. Korngold) 1939
Katja Kabanowa
(L. Janáček) 1921
Katjuscha
(F. Alfano) 1938
Katrena
(E. Suchon) 1949
Kaufmann Kalaschnikow, Der
(Anton Rubinstein) 1880
Kaufmann von Venedig, Der
(M. Castelnuovo-Tedesco) 1959
Kavaliere von Ekeby (Gösta Berling)
(R. Zandonai) 1925
Kerim
(A. Bruneau) 1887
Kinder der Heide, Die
(Anton Rubinstein) 1861
King Arthur
(H. Purcell) 1691
(J. Parry) 1897
Kirke
(A. Bungert) 1898
Kjartan und Gudrun
(P. v. Klenau) 1918
Kleider machen Leute
(A. v. Zemlinsky) 1910
(H. Schwier) 1927
kleine Günstling, Der
(E. Freyer) 1905
kleine Hofkonzert, Das
(P. Scheinpflug) 1922
kleine Klaus, Der
(A. Kusterer) 1927
kleine Marat, Der
(P. Mascagni) 1921
Kleiner Irrtum
(E. Bodart) 1949
kleine Stadt, Die
(F. X. Lehner) 1957
Kleinstädter
(Th. Veidl) 1935
Kluge, Die
(C. Orff) 1943
kluge Felleisen, Das
(W. Wendland) 1909
Knickerbocker Holiday
(K. Weill) 1938
Kniesenack
(C. F. Pistor) 1904
Knospe, Die
(O. Ostrčil) 1911
Kobold, Der
(S. Wagner) 1904

Kohlhaymerin, Die
(J. Bittner) 1921
Komödie der Irrungen
(F. Wödl) 1941
kongelige gaest, Den
(A. E. H. Borresen) 1919
König, Der
(U. Giordano) 1929
König Arthur
(s. King Arthur)
König David
(A. Honegger) 1928
König der dunklen Kammer
(W. Eisenmann) 1935
König Drosselbart
(G. Kulenkampff) 1899
König Enzo
(O. Respighi) 1905
König für einen Tag
(s. Der falsche Stanislaus)
(s. Wenn ich König wär)
König hat's gesagt, Der
(L. Delibes) 1873
König Hirsch
(H. W. Henze) 1956
Königin, Die
(2. Fassung von v. Klenaus „Elisabeth von England") 1940
Königin Elisabeth
(F. Walter) 1939
Königin von Cypern, Die
(G. F. Pacini) 1848
Königin von Saba, Die
(Ch. Gounod) 1862
(K. Goldmark) 1875
König Lear
(V. Trazzi) 1939
königliche Opfer, Das
(G. Vollerthun) 1942
König Lustik
(E. Riede) 1952
König Manfred
(C. Reinecke) 1867
König Midas
(W. Kempff) 1931
König Roger
(K. Szymanowski) 1926
Königskinder, Die
(E. Humperdinck) 1910
König Svatopluk
(A. Moyzes) 1935
König und Köhler
(A. Dvořák) 1887
König und Marschall
(P. A. Heise) 1878
König von Lahore
(J. Massenet) 1877
König von Yvetot, Der
(A. Ch. Adam) 1842
(J. Ibert) 1929
König wider Willen
(A. E. Chabrier) 1887
Konradin
(F. Hiller) 1847
Konrad Wallenrod
(L. Zeleński) 1885
Konsul, Der
(G. C. Menotti) 1950
Kontrabaß, Der
(V. Bucchi) deutsch 1956
Koreanisches Märchen
(W. Wendland) 1946
Korinthische Nächte
(H. Busser) 1922
Korsar, Der
(G. Verdi) 1848
Korsarerne
(J. P. E. Hartmann) 1835
Kostana
(P. Konjović) 1931
Krähen, Die
(W. Courvoisier) 1921

Kreidekreis, Der
(A. v. Zemlinsky) 1933
Krieg, Der
(J. A. Hiller) 1772
(R. Rossellini) 1956
Krieger, Der
(B. Rogers) 1948
Krieg und Frieden
(S. Prokofjew) 1946
Kronbraut, Die
(T. Rangström) 1919
Krondiamanten
(D. F. E. Auber) 1841
(F. Barbieri) 1854
Krönung Poppäas, Die
(C. Monteverdi) 1642
Krug, Der
(A. Casella) 1926
krumme Teufel, Der
(J. Haydn) 1751
Kuchentanz, Der
(E. Dressel) 1929
Kuckuck von Theben, Der
(E. Wolf-Ferrari) 1943
Kubreigen, Der
(W. Kienzl) 1911
Kuliervo
(A. E. Launis) 1917
Kunihild
(C. Kistler) 1874
Kunst zu lieben, Die
(F. Volbach) 1910
Kunz von Kaufungen
(K. H. Zöllner) 1834
kurzes Leben, Ein
(M. de Falla) 1913
Kuß, Der
(F. Smetana) 1876
(R. Zandonai) 1954
Kußfest, Das
(R. Berger) 1921

L

Labyrinth, Das
(P. v. Winter) 1798
Lachen des Nils Halerius, Das
(M. Landowski) 1951
Lady Hamilton
(R. Heger) 1951
Lady in the dark
(s. Das verlorene Lied)
Lady Macbeth des Mzensker Kreises
(D. Schostakowitsch) 1934
Lady Monika
(H. Chemin-Petit) 1930
Lakmé
(L. Delibes) 1883
Lalla Rookh
(G. Spontini) 1821
(F. David) 1852
(s. a. Feramors)
Landarzt, Ein
(H. W. Henze) 1951
Landausflug, Der
(M. Peragallo) 1955
lange Kerl, Der
(V. v. Woykowsky-Biedau) 1906
Lanzelot und Elaine
(W. Courvoisier) 1917
Lanzelot vom See
(P. Donati) 1938
Lästerschule, Die
(P. v. Klenau) 1927
Laterne, Die
(V. Novák) 1923
Laune des Verliebten, Die
(E. Dressel) 1949
Lave og Jon
(V. Holmboe) 1946
Leben des Christoph Columbus, Das
(D. Milhaud) 1930
Leben des Orest
(E. Křenek) 1930

Leben ein Traum, Das
(G. F. Malipiero) 1941
Leben für den Zaren, Das
(M. I. Glinka) 1836
Legende vom vertauschten Sohn, Die
(G. F. Malipiero) 1933
Legende vom heiligen Christophorus, Die
(V. d'Indy) 1920
Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch
(N. Rimski-Korsakow) 1907
leichtsinnige Herr Bandolin, Der
(E. Bodart) 1942
Leiden des Orpheus, Die
(D. Milhaud) 1926
Leila
(C. N. Berg) 1910
Lenore
(A. Hüttenbrenner) 1835
Leon und Edrita
(Ch. Flick-Steger) 1936
Leonce und Lena
(J. Weismann) 1925
(W. Eisenmann) 1943
Leonore
(P. Gaveaux) 1798
(F. Paer) 1804
(s. a. Fidelio)
Leonore 1940/45
(R. Liebermann) 1952
Lerche, Die
(P. Mascagni) 1917
letzte Barrikade, Die
(M. Ippolitow-Iwanow) 1934
letzte Lord, Der
(F. Alfano) 1932
Leute von der Poker-Flat, Die
(J. Weinberger) 1931
Libussa
(C. Kreutzer) 1822
(F. Smetana) 1881
Liden Kirsten
(J. P. E. Hartmann) 1846
Liebe Apolls und Daphnes, Die
(F. Cavalli) 1640
Liebe auf dem Lande, Die
(J. A. Hiller) 1770
Liebe der Danae, Die
(R. Strauss) 1952
Liebe im Narrenhaus
(K. Ditters v. Dittersdorf) 1787
Liebenden von Korinth, Die
(A. E. Chabrier) 1899
Liebesband der Marchesa, Das
(E. Wolf-Ferrari) 1925
Liebesbetrug
(A. Bertali) 1653
Liebesbriefe, Die
(J. Eidens) 1925
Liebesketten
(E. d'Albert) 1912
Liebesnächte
(G. Schjelderup) 1934
Liebesrat, Der
(J. G. Mraczek) 1916
Liebeschwank, Der
(R. Zandonai) 1933
Liebestrank, Der
(D. F. E. Auber) 1831
(G. Donizetti) 1832
Liebesverbot, Das
(R. Wagner) 1836
Liebe und Eifersucht
(E. T. A. Hoffmann) 1807
Liebe und Verderben
(J. M. Arroyo) 1907
Liebe von Diana und Endymion, Die
(C. Monteverdi) 1628
Liebe von drei Königen, Die
(I. Montemezzi) 1912
Liebe zu den drei Orangen, Die
(S. Prokofjew) 1921

Liebhaber als Arzt, Der
(E. Wolf-Ferrari) 1913
Liebhaber in der Falle, Der
(A. Pedrollo) deutsch 1939
Lieblingsladen, Der
(V. Rieti) 1958
Lied der Nacht, Das
(H. Gál) 1926
Lied von der Glocke, Das
(V. d'Indy) 1886
Lili Tse
(F. Curti) 1896
Lilla
(J. F. Reichardt) 1790
Linda von Chamounix
(G. Donizetti) 1842
Liolá
(G. Mulé) 1935
listige Bäuerin, Die
(G. Pergolesi) 1734
Lisuart und Dariolette
(J. A. Hiller) 1767
Li-Tai-Pe
(C. v. Franckenstein) 1920
Litumlei
(S. Rosegger) 1914
Livia
(T. Thoms) 1938
Lobetanz
(L. Thuille) 1898
Loch auf der Landstraße, Das
(F. A. Boieldieu) 1820
Locke, Die
(R. v. Mojsisovics-Mojsvár) 1928
Lodoiska
(L. Cherubini) 1791
Lohengrin
(R. Wagner) 1850
Lombarden im ersten Kreuzzug, Die
(G. Verdi) 1843
Lord Spleen
(M. Lothar) 1930
Loreley, Die
(V. Wallace) 1860
(M. Bruch) 1863
(O. Fiebach) 1886
(F. Pacius) 1887
(Alfredo Catalani) 1890
(H. Sommer) 1891
Lost in the stars
(K. Weill) 1949
Lottchen am Hofe
(J. A. Hiller) 1767
(J. B. Zumsteeg) 1779
Lotterielos, Das
(N. Isouard) 1811
Louise
(G. Charpentier) 1900
Lübecker Totentanz
(H. Reutter) 1948
Lucedia
(V. Giannini) deutsch 1934
Lucia von Lammermoor
(G. Donizetti) 1835
Lucio Silla
(W. A. Mozart) 1772
(Joh. Christian Bach) 1776
Lucrezia
(A. Draghi) 1675
(O. Respighi) 1937
Lucrezia Borgia
(G. Donizetti) 1833
Lucullus
(E. Meyer-Helmund) 1905
Ludwig der Fromme
(G. K. Schürmann) 1726
Ludwig der Springer
(A. Sandberger) 1895
Lügnerin, Die
(K. Seidemann) 1938

Luisa Miller (Kabale und Liebe)
(G. Verdi) 1849
Lulu
(A. Berg) 1937
lustigen Weiber von Windsor, Die
(P. v. Ritter) 1794
(K. Ditters v. Dittersdorf) 1796
(O. Nicolai) 1849
Luzifer
(C. Delvincourt) 1948

M

Macbeth
(H. A. Chélard) 1827
(G. Verdi) 1847
(E. Bloch) 1910
Macht des Schicksals, Die
(G. Verdi) 1862 u. 1869
Madame Bovary
(E. Bondeville) 1950
Madame Butterfly
(G. Puccini) 1904
Madame Liselotte
(O. Gerster) 1933
Madame Sans-Gêne
(U. Giordano) 1915
Mädchen aus dem goldenen Westen, Das
(G. Puccini) 1910
Mädchenherz, Das
(C. Buongiorno) 1901
Mädchenmarkt, Der
(K. Ditters v. Dittersdorf) 1797
Mädchen von Pskow, Das
(Iwan der Schreckliche)
(N. Rimski-Korsakow) 1873
Madelaine
(V. Herbert) 1914
Madonna am Wiesenzaun
(s. Herrn Dürers Bild)
Madonna Imperia
(F. Alfano) 1927
Madrisa
(H. Haug) 1934
Magd als Herrin, Die
(G. Pergolesi) 1733
(G. Paisiello) 1781
Magnus Fahlander
(F. v. Borries) 1937
Magog
(H. U. Engelmann) 1957
Maia
(R. Leoncavallo) 1910
Maimärchen, Das
(J. Kvapil) 1950
Mainacht
(N. Rimski-Korsakow) 1880
main de gloire, La
(J. Françaix) 1950
maître de chapelle, Le
(F. Paer) 1821
Maja
(A. Vogl) 1908
Makkabäer, Die
(Anton Rubinstein) 1875
Mala vita
(U. Giordano) 1892
Malawika
(F. v. Weingartner) 1886
mamelles de Tirésias, Les
(F. Poulenc) 1947
Manager, Der
(H. Heiß) 1955
Mandragola
(I. Waghalter) 1914
(M. Castelnuovo-Tedesco) 1926
Männer von Blackmoor, Die
(A. Bush) 1956
Mann im Mond, Der
(J. Brandts-Buys) 1922
Manon
(J. Massenet) 1884

Manon Lescaut
(M. W. Balfe) 1836
(D. F. E. Auber) 1856
(G. Puccini) 1893
Manru
(I. Paderewski) 1901
Mantel, Der
(G. Puccini) 1918
Mantje Timpe Te
(O. Naumann) 1918
Manuela
(Th. Mackeben) 1937
Manuel Venegas
(R. Heuberger) 1889
Mara
(F. Hummel) 1893
(E. Rodart) 1951
Märchen vom Zaren Saltan, Das
(N. Rimski-Korsakow) 1900
Margareta la Fornera
(R. Chapi) 1909
Margarete (Faust)
(Ch. Gounod) 1859
Maria
(H. M. Szczawinski) 1904
(R. Statkowski) 1906
Maria del Carmen
(E. Granados y Campiña) 1898
Mariae Verkündigung
(W. Braunfels) 1948
Maria Golovin
(G. C. Menotti) 1957
Maria Magdalena
(J. Massenet) 1873
Maria Malibran
(R. R. Benett) 1935
Mariannens Launen
(H. Sauguet) 1954
Maria Tudor
(C. A. Gomez) 1879
Maria Veronika
(J. Adam) 1938
Marie
(L. J. F. Hérold) 1826
Marie Grubbe
(E. Hamerik) 1940
Marienburg
(E. Schliepe) 1942
Marion Delorme
(A. Ponchielli) 1885
Mark Aurel
(A. Steffani) 1680
Marketenderin, Die
(E. Humperdinck) 1914
Martha oder der Markt zu Richmond
(F. v. Flotow) 1847
Märtyrerin, Die
(S. Samara) 1894
mas, Le
(J. Canteloube) 1929
maschere, Le
(P. Mascagni) 1901
Maschinist Hopkins
(M. Brand) 1929
mascotte, La
(E. Audran) 1880
Maske, Die
(E. T. A. Hoffmann) 1799
(J. Hubay) 1931
Maskenball
(s. Gustav III. oder Der Maskenball)
(s. Amelia oder Ein Maskenball)
Maskerade
(C. Nielsen) 1905
(S. Prokofjew) 1946
Massimila Doni
(O. Schoeck) 1937
Mathis der Maler
(P. Hindemith) 1938

Matteo Falcone
(H. Zöllner) 1894
(C. Cui) 1908
Maultiertreiber, Der
(L. J. F. Hérold) 1823
Maurer und Schlosser
(D. F. E. Auber) 1825
Mavra
(I. Stravinsky) 1922
Maximilian
(D. Milhaud) 1932
Max und Moritz
(N. Schultze) 1938
Mazeppa
(P. Tschaikowski) 1884
Medea
(G. Gebel) 1752
(Melodrama, G. Benda) 1775
(L. Cherubini) 1797
(G. Pacini) 1843
(C. H. Grovermann) 1932
(D. Milhaud) 1939
Medium, Das
(G. C. Menotti) 1946
Meeresbraut, Die
(J. Blockx) 1901
Mefistofele
(A. Boito) 1868
Meisje van Zaventem
(E. Hullebroeck) 1935
Meister Andrea
(F. v. Weingartner) 1920
Meister Grobian
(A. Winternitz) 1918
Meister Guido
(H. Nötzel) 1918
Meister Martin
(J. Blockx) 1892
Meistersinger von Nürnberg, Die
(R. Wagner) 1868
Meister Pedros Puppenspiel
(M. de Falla) 1923
Meister von Palmyra, Der
(H. L. Kormann) 1934
Melusine
(C. Kreutzer) 1833
(L. Schindelmeißer) 1869
(Th. Hentschel; *Die Braut von Lusignan*) 1875
(K. Grammann) 1875
(K. Mayrberger) 1876
(K. v. Perfall; *Raimondin*) 1881
(H. Henrich) 1935
Menandra
(H. Kaun) 1926
Mensch ist schwach, Der
(F. Barbieri) 1871
Merlin
(K. Goldmark) 1886
(Ph. Rüfer) 1887
(F. Draeseke) 1913
(R. v. Mojsisovics-Mojsvár) 1921
Merlin, Meister der Orgeln
(G. F. Malipiero) 1928
Merry Mount
(H. Hanson) 1934
Micarême
(J. Brandts-Buys) 1920
Michael Kohlhaas
(P. v. Klenau) 1933
midsummer marriage, A
(M. Tippett) 1955
Mignon
(A. Thomas) 1866
Milton
(G. Spontini) 1807
Minneburg, Die
(A. Mendelssohn) 1909
Mirandolina
(B. Scholz) 1907
(B. Martinu) 1959

Mister Wu
(E. d'Albert) 1932
Mitridate re di Ponto
(W. A. Mozart) 1770
Mitschuldigen, Die
(M. Wurm) 1923
(H. Riethmüller) 1957
Mittelalter
(T. Rangström) 1921
Mlada
(N. Rimski-Korsakow) 1892
moissonneurs, Les
(E. R. Duni) 1768
molinara, La (*Die schöne Müllerin*)
(G. Paisiello) 1788
Moloch, Der
(M. v. Schillings) 1906
Mona Lisa
(M. v. Schillings) 1915
Mond, Der
(C. Orff) 1939
Mondnacht
(J. Bittner) 1928
Mondscheinprinzessin, Die
(O. Gerster) 1942
Monsieur Herkules
(Th. Erler) 1920
Monte Cassino
(A. Lualdi) 1946
Monte Ivnor
(L. Rocca) 1940
Montezuma
(C. H. Graun) 1755
moon and sixpence, The
(J. Gardner) 1957
Moosröschen
(J. Hubay) 1903
Morana
(J. Gotovac) 1939
Mörder, Hoffnung der Frauen
(P. Hindemith) 1921
Mord in der Kathedrale
(I. Pizzetti) 1957
Moretus
(M. Poot) 1943
morte dell'aria, La
(G. Petrassi) 1950
Moschopulos
(R. Wagner-Régeny) 1928
Moselgretchen, Das
(M. Burkhardt) 1912
Moses
(Anton Rubinstein) 1882
Moses in Ägypten
(G. Rossini) 1818
(L. J. F. Hérold) 1822
Moses und Aron
(A. Schönberg) 1957
mother of us all, The
(s. Unser aller Mutter)
Mozart und Salieri
(N. Rimski-Korsakow) 1898
Müllerin von Granada, Die
(K. Konstantin) 1954
Mumanz, Der
(H. Stieber) 1940
Münchhausen
(M. Lothar) 1933
Münchhausens letzte Lüge
(H. Dransmann) 1934
Muse, Die
(J. A. Hiller) 1767
muses galantes, Les
(J. J. Rousseau) 1747
Musici, Die
(H. Henrich) 1942
Musikant, Der
(J. Bittner) 1911
Musikmeister, Der
(G. Pergolesi) 1734
Musketiere der Königin, Die
(J. F. F. Halévy) 1846

Mutter, Die
(E. Dressel) 1931
(A. Hába) 1931
(T. Chrennikow) 1956
Muzio Scevola
(G. F. Händel) 1721
Mysterium Venedigs, Das (Trilogie)
(G. F. Malipiero) 1925–28

N

Nabucco
(G. Verdi) 1842
Nacht der Seelen
(E. Viebig) 1922
Nachtflug
(L. Dallapiccola) 1940
Nachtigall, Die
(K. v. Kaskel) 1910
(I. Stravinsky) 1914
(A. Irmler) 1939
Nachtlager von Granada, Das
(C. Kreutzer) 1834
Nachtschwalbe, Die
(B. Blacher) 1948
Nachtwache
(H. Badings) 1943
Nachtwächter, Der
(W. Meyer-Stolzenau) 1901
Nachtwandlerin, Die
(V. Bellini) 1831
nackte König, Der
(R. Wagner-Régeny) 1928
Nadja
(E. Künneke) 1931
Nais
(J. Ph. Rameau) 1749
Nais Micoulin
(A. Bruneau) 1907
Nal und Damajanti
(A. Arenski) 1899
Namenlose Helden
(F. Erkel) 1880
Nana
(M. Gurlitt) 1933
Napasta
(S. Dragoiu) 1928
Napoleon
(E. v. Borck) 1942
Narrengesicht, Das
(P. Graener) 1913
Narziß
(F. A. Pistocchi) 1797
Nase, Die
(D. Schostakowitsch) 1930
Natoma
(V. Herbert) 1911
Nausikaa
(A. Bungert) 1901
Nebukadnezar
(s. Nabucco)
Nélée et Myrthis
(J. Ph. Rameau) 1756
Nelson
(L. Berkeley) 1952
Nemo
(Graf G. Zichy) 1905
Nero
(G. F. Händel) 1705
(E. R. Duni) 1735
(Anton Rubinstein) 1879
(A. Boito) 1924
(P. Mascagni) 1935
neue krumme Teufel, Der
(J. Haydn) 1758
neue Mamsell, Die
(J. M. Weber) 1901
Neues vom Tage
(P. Hindemith) 1929
neugierigen Frauen, Die
(E. Wolf-Ferrari) 1903
Nibelungen, Der Ring des
(R. Wagner; s. Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung)

Nikodemus
(H. Grimm) 1927
Niobe
(A. Steffani) 1688
(H. Sutermeister) 1945
Noë
(C. Arrieu) 1934
Nonne von Ghiozeni, Die
(K. Schröder) 1904
Nordstern, Der
(G. Meyerbeer) 1854
Norma
(V. Bellini) 1831
Normannen in Paris, Die
(S. Mercadante) 1831
Norwegische Hochzeit
(G. Schjelderup) 1900
Notre Dame
(F. Schmidt) 1914
nozze d'Ercole et d'Ebe, Le
(Ch. W. Gluck) 1747
Nuredin
(J. Fabian) 1902
Nurmahal
(G. Spontini) 1821
Nürnberger Puppe, Die
(A. Ch. Adam) 1852
Nusch-Nuschi, Das
(P. Hindemith) 1921

O

Oberon
(F. L. Kunzen) 1789
(P. Wranitzky) 1789
(C. M. v. Weber) 1826
Oberst Chabert
(H. v. Waltershausen) 1912
Oberto, conte di San Bonifacio
(G. Verdi) 1839
oca del Cairo, L'
(W. A. Mozart) 1784
Ödipus
(G. Enescu) 1937
Ödipus auf Kolonos
(A. Sacchini) 1786
Ödipus der Tyrann
(C. Orff) 1959
Oedipus rex
(I. Stravinsky) 1928
Odysseus
(R. Keiser) 1702
(H. Reutter) 1942
Odysseus bei Circe
(H. Trantow) 1938
Odysseus' Heimkehr
(A. Bungert) 1896
Odysseus' Tod
(A. Bungert) 1903
Offizier der Königin, Der
(O. Fiebach) 1900
O'Higgins von Chile
(H. Cowell) 1950
olimpiade, L'
(G. Pergolesi) 1735
Oliver Braun
(H. Kaun) 1895
Ol-Ol
(A. Tscherepnin) 1928
Olympia
(G. Spontini) 1819
Olympier, Die
(A. Bliss) 1949
Omphale
(A. C. Destouches) 1701
Opernprobe, Die
(A. Lortzing) 1851
Opfer, Das
(W. Zillig) 1937
Opfergabe an einen Schatten
(H. Barraud) 1955
Opferung des Gefangenen, Die
(E. Wellesz) 1926

Opritschnik, Der
(P. Tschaikowski) 1874
Orestes
(C. Kreutzer) 1817
(H. Badings) 1958
Orestie
(S. Tanejew) 1895
(F. v. Weingartner) 1902
(D. Milhaud) 1925
Orkan, Der
(L. Rocca) 1952
Orlando
(s. Roland)
oro, L'
(I. Pizzetti) 1947
Orpheus
(C. Monteverdi) 1607
(A. Draghi) 1683
(R. Keiser) 1702
(C. H. Graun) 1752
(F. G. Bertoni) 1776
(J. G. Naumann) 1785
(G. Charpentier) 1909
(G. F. Malipiero) 1925
(V. Rieti) 1927
(A. Casella) 1932
(H. Haug) 1954
Orpheus in der Unterwelt
(s. Der unerbittliche Pluto)
Orpheus' Tod
(St. Landi) 1619
Orpheus und Eurydike
(L. Rossi) 1647
(A. Sartorio) 1672
(J. J. Fux) 1715
(Ch. W. Gluck) 1762
(P. Guglielmi) 1770
(J. Fomin) 1792
(E. Křenek) 1926
Orseolo
(I. Pizzetti) 1935
Osiris
(J. Ph. Rameau) 1754
Ossian
(J. Le Sueur) 1804
Othello
(G. Rossini) 1816
(G. Verdi) 1887
Otto und Theophano
(G. F. Händel) 1723

P

Pàdmavatt
(A. Roussel) 1923
paladins, Les
(J. Ph. Rameau) 1760
Paleček
(P. Bořkovec) 1947
Palestrina
(H. Pfitzner) 1917
Pàlla de' Mozzi
(G. Marinuzzi) 1932
Pallas Athene weint
(E. Křenek) 1955
Palmira
(A. Salieri) 1795
Panfilo und Lauretta
(C. Chávez) 1957
Pan Tadeusz
(J. T. Wydzga) 1907
Pantalon
(R. Ward) 1956
Pantea
(G. F. Malipiero) 1920
Pantöffelchen, Die (*Wakula der Schmied*)
(P. Tschaikowski) 1876
Papagei, Der
(Anton Rubinstein) 1884
Paracelsus
(C. Bresgen) 1943
(H. Herrmann) 1943

Paria, Der
(A. Gorter) 1908
Paride, Il
(G. A. Bontempi) 1662
Paris für uns zwei
(J. Françaix) 1957
Parisina
(P. Mascagni) 1913
Paris und Helena
(J. D. Heinichen) 1709
(Ch. W. Gluck) 1770
(P. v. Winter) 1780
Parnasso confuso, Il
(Ch. W. Gluck) 1765
Paroli
(L. Fall) 1902
Parsifal
(R. Wagner) 1882
Partenope
(G. F. Händel) 1730
Passion, La
(A. Dupuis) 1916
Paßkontrolle, Die
(P. Angerer) 1959
Pasteur
(F. Høffding) 1938
pastor fido, Il
(G. F. Händel) 1712 u. 1734
pazzo per forza, Il
(J. Melani) 1658
Pedro Crespo
(A. Piechler) 1947
Peer Gynt
(W. Egk) 1938
Pelléas et Mélisande
(C. Debussy) 1902
Penelope
(A. Draghi) 1670
(G. Fauré) 1913
(E. Lutyens) 1950
(R. Liebermann) 1954
Penthesilea
(O. Schoeck) 1927
Pepita Jiménez
(I. Albéniz) 1905
Perkeo
(Heinrich Grimm) 1912
perle du Brésil, La
(C. F. David) 1857
Perlenfischer, Die
(G. Bizet) 1864
Perlenhemd, Das
(L. J. Kauffmann) 1944
Perle von Iran, Die
(G. Bantock) 1896
Perseus
(J.-B. Lully) 1682
Perseus und Andromeda
(J. Ibert) 1929
Persische Episode
(R. Wagner-Régeny) 1952
Peter der Große
(A. E. M. Grétry) 1790
(S. Mercadante) 1827
Peter Grimes
(B. Britten) 1945
Peter Ibbetson
(D. Taylor) 1931
Peter Schmoll und seine Nachbarn
(C. M. v. Weber) 1803
petites cardinales, Les
(J. Ibert und A. Honegger) 1938
Pfarrer von Meudon, Der
(F. Woyrsch) 1886
Pfeifertag, Der
(M. v. Schillings) 1899, 1931
Pfeiffer von Dusenbach, Der
(R. Kleinmichel) 1891
pfiffige Magd, Die
(J. Weismann) 1939

Phädra
(I. Pizzetti) 1915
(M. Mihalovici) 1951
Phaeton
(J.-B. Lully) 1683
(N. Jommelli) 1768
(H. Röttger) 1960
Philaenis
(R. Statkowski) 1904
Philemon und Baucis
(Ch. Gounod) 1860
Philomela
(H. Andriessen) 1950
Philomela und der Narr
(G. F. Malipiero) 1926
Phryne
(C. Saint-Saëns) 1893
Pickwick, Mr.
(A. Coates) 1936
Pilgrime von Mekka, Die (*La rencontre imprévue*)
(Ch. W. Gluck) 1764
pilgrim's progress, The
(R. Vaugham Williams) 1951
Pimpinone
(G. Ph. Telemann) 1725
Pique Dame
(J. F. F. Halévy) 1850
(P. Tschaikowski) 1890
pirata, Il
(V. Bellini) 1827
Platée
(J. Ph. Rameau) 1749
Plautus im Nonnenkloster
(M. Butting) 1959
Pohjalaisia
(L. Madetoja) 1924
Pohjan neito
(O. Merikanto) 1899
poirier de misère, Le
(M. Delannoy) 1927
Polly
(J. Ch. Pepusch) 1729
polnische Jude, Der
(K. Weis) 1901
Polyphem
(G. B. Bononcini) 1702
pomo d'oro, Il
(M. A. Cesti) 1667
Pomone
(R. Cambert) 1671
Porgy and Bess
(G. Gershwin) 1935
Poro
(G. F. Händel) 1731
portrait de Manon, Le
(J. Massenet) 1894
Porträt, Das
(H. Rosenberg) 1955
portugiesische Gasthof, Der
(L. Cherubini) 1798
Postillon von Lonjumeau, Der
(A. Ch. Adam) 1836
Postmeister, Der
(W. Krjukow) 1940
pré aux clercs, Le
(s. Die Schreiberwiese)
Preußisches Märchen
(B. Blacher) 1952
Preziosa
(A. Smareglia) 1879
prigionero, Il
(s. Der Gefangene)
princesse de Navarre, La
(J. Ph. Rameau) 1747
Prinzessin auf der Erbse, Die
(E. Toch) 1927
Prinzessin Brambilla
(W. Braunfels) 1909
Prinzessin Girnara
(E. Wellesz) 1921

Prinzessin Hochmut
(J. Driessler) 1952
Prinzessin Sonnenschein
(P. Gilson) 1903
Prinzessin und der Schweinehirt, Die
(C. v. Pászthory) 1937
Prinzessin von Cypern
(L. E. Larsson) 1937
Prinz Ferelon
(N. C. Gatty) 1922
Prinz Marco
(L. Rogowski) 1930
Prinz Nachtwächter
(K. G. Göhler) 1922
Prinz von Homburg, Der
(P. Graener) 1935
(H. W. Henze) 1959
Prinz wider Willen, Der
(O. Lohse) 1890
Prometheische Phantasie
(G. v. Westermann) 1960
Prometheus
(R. Wagner-Régeny) 1959
Prophet, Der
(G. Meyerbeer) 1849
proscritto, Il (umgearbeitet in *Die Heimkehr des Verbannten*)
(O. Nicolai) 1841
Proserpina und der Fremde
(J. J. Castro) 1952
Proserpine
(J.-B. Lully) 1680
(C. Saint-Saëns) 1897
Protagonist, Der
(K. Weill) 1926
Prozeß, Der
(G. v. Einem) 1953
Psyché
(J.-B. Lully) 1678
(A. Thomas) 1857
Ptolemäus
(G. F. Händel) 1728
Puck
(M. Delannoy) 1949
Pudels Kern, Des
(G. Kneip) 1928
Puppenrecht, Das
(A. Michl) 1934
Puritaner, Die
(V. Bellini) 1835
Puritanerin, Die
(M. W. Balfe) 1861
Puszta
(A. Mattausch) 1936
Pygmalion
(J. Ph. Rameau) 1749
(A. Schweitzer) 1772
(F. Aspelmayr) 1772
(G. Benda) 1779
Pyramus und Thisbe
(F. Ghisi) 1955
Pyrenäen, Die
(F. Pedrell) 1902

Q

Qualen und Freuden der Liebe
(R. Cambert) 1671
Quo vadis
(J. Nouguès) 1909
(N. Schusser) 1935

R

Rache, Die
(Anton Rubinstein) 1858
Radamisto
(G. F. Händel) 1720
Radbošt
(J. Nešvera) 1906
Rahab
(C. v. Franckenstein) 1911
rake's progress, The
(I. Stravinsky) 1951

Rákóczi
(Graf G. Zichy) 1909
Rama
(K. Gerdes) 1939
Ramuntcho
(D. Taylor) 1942
Rantzau, Die
(P. Mascagni) 1892
Raoul Blaubart
(s. Blaubart)
Raphael
(A. S. Arenski) 1894
Rappelkopf
(M. Lothar) 1958
Rappresentazione di anima e di corpo
(E. de' Cavalieri) 1600
Raskolnikoff
(H. Sutermeister) 1948
Raskolnikoffs Traum
(G. Klebe) 1956
Ratcliff
(V. Andreae) 1915
Rattenfänger von Hameln, Der
(V. Neßler) 1879
Raub der Europa, Der
(D. Milhaud) 1927
Raub der Lukrezia, Der
(B. Britten) 1946
Räuber, Die
(G. Verdi) 1847
(G. Klebe) 1957
Räuberhöhle, Die
(J. Le Sueur) 1792
Rauchfangkehrer, Der
(A. Salieri) 1781
Rauensteiner Hochzeit, Die
(H. v. Waltershausen) 1919
Regimentstochter, Die
(G. Donizetti) 1840
Regina
(A. Lortzing) 1899
Regina del Lago
(J. Weismann) 1928
Reisekameraden
(E. Hamerik) 1946
Reise um die Erde, Die
(J. Popelka) Schuloper 1933
Rembrandt in Uselfingen
(A. Mattausch) 1936
Rembrandt van Rijn
(P. v. Klenau) 1937
Renard
(I. Stravinsky) 1922
re pastore, Il
(Ch. W. Gluck) 1756
(W. A. Mozart) 1775
Retour d'Astrée
(J. Ph. Rameau) 1757
rêve de Cinyras, Le
(V. d'Indy) 1927
Revisor, Der
(A. Danella) deutsch 1941
(W. Egk) 1957
Revolutionshochzeit
(E. d'Albert) 1919
Rheingold, Das
(R. Wagner) 1869
Riccardo I.
(G. F. Händel) 1727
Riccio
(E. Riede) 1947
Richardis
(H. v. Waltershausen) 1915
Richard Löwenherz
(A. E. M. Grétry) 1784
Richmondis von Aducht
(H. Unger) 1928
Richter von Zalamea, Der
(G. Jarno) 1899
Richterin, Die
(H. Grabner) 1930

Rienzi, der letzte der Tribunen
(R. Wagner) 1842
Rigoletto
(G. Verdi) 1851
Rinaldo
(G. F. Händel) 1711
(A. Sacchini) 1772
Ring der Mutter, Der
(M. Kalomiris) 1917
Ring des Nibelungen, Der
(R. Wagner) erste Gesamtaufführung 1876
Ring des Polykrates, Der
(E. W. Korngold) 1916
Ritter Blaubart
(E. N. v. Rezniček) 1920
Ritter Pazman
(J. Strauß) 1892
Ritter von der Humpenburg, Der
(H. L. Kormann) 1925
Robert der Teufel
(G. Meyerbeer) 1831
Robert und Bertram
(O. Fiebach) 1903
Robin Hood
(G. A. Macfarren) 1860
(A. Dietrich) 1879
Robins Ende
(E. Künneke) 1909
Robinson Crusoe
(V. Fioravanti) 1828
Rodelinde
(G. F. Händel) 1725
(C. H. Graun) 1741
Rodensteiner, Der
(O. Fiebach) 1925
Rodostó
(Graf G. Zichy) 1912
Rodrigo
(G. F. Händel) 1708
Rodrigo und Ximene
(J. K. Aiblinger) 1821
Rogneda
(A. Serow) 1866
roi d'Ys, Le
(E. Lalo) 1888
roi d'Yvetot, Le
(L. Vasseur) 1873
(s. a. König von Yvetot)
roi malgré lui, Le
(s. König wider Willen)
Roland (Orlando)
(J.-B. Lully) 1685
(G. F. Händel; *Der rasende Roland*) 1733
(N. Piccini) 1778
(J. Haydn; *Ritter Roland*) 1782
(E. Matthieu; *Jung Roland*) 1895
Roland Mester
(Graf G. Zichy) 1899
Rolandsknappen, Die
(H. Dorn) 1826
(A. Lortzing) 1849
Roland von Berlin, Der
(R. Leoncavallo) 1904
Romeo und Julia
(V. Bellini) 1830
(F. Marchetti) 1865
(Ch. Gounod) 1867
(R. Zandonai) 1922
(H. Sutermeister) 1940
(B. Blacher) 1950
Romeo und Julia auf dem Dorfe
(F. Delius) 1907
rondine, La
(G. Puccini) 1917
Rondo veneziano
(I. Pizzetti) 1920
Rosamunde
(A. Schweitzer) 1780
(R. Metzdorf) 1875

Rosamunde Floris
(B. Blacher) 1960
rosaura, La
(A. Scarlatti) 1690
Rose et Colas
(P. A. Monsigny) 1764
Rose vom Liebesgarten, Die
(H. Pfitzner) 1901
Rosenbusch der Maria, Der
(E. Dressel) 1930
Rosengärtlein, Das
(J. Bittner) 1923
Rosenkavalier, Der
(R. Strauss) 1911
Rosmonda d'Inghilterra (Enrico II)
(O. Nicolai) 1839
Roßdieb, Der
(R. Müller-Lampertz) 1942
Rosse
(W. Zillig) 1933
Rossini in Neapel
(B. Paumgartner) 1936
rote Federbusch, Der
(G. Wimberger) 1960
rote Gret, Die
(J. Bittner) 1907
rote Stiefel, Der
(H. Sutermeister) 1951
Rotkäppchen
(F. A. Boieldieu) 1818
(C. Cui) 1911
Royal palace
(K. Weill) 1927
Rübezahl
(A. Conradi) 1849
(F. v. Flotow) 1854
Rübezahls Brautfahrt
(H. Stieber) 1944
Rubin, Der
(E. d'Albert) 1893
(N. Dello Joio) 1955
Ruf des Meeres, Der
(H. Rabaud) 1924
Rus[s]alka
(A. Dargomyschski) 1856
(A. Dvořák) 1901
Ruslan und Ludmilla
(M. Glinka) 1842
Ruth
(M. Ippolitow-Iwanow) 1887
(L. Berkeley) 1956

S

Sache Makropulos, Die
(L. Janáček) 1926
Sadko
(N. Rimski-Korsakow) 1898
Sakuntala
(K. v. Perfall) 1853
(F. v. Weingartner) 1884
(B. Zimmermann) 1905
(F. Alfano) 1921
Salam[m]bo
(E. Reyer) 1900
(J. M. Hauer) 1930
Salome
(R. Strauss) 1905
Samori
(G. J. Vogler) 1804
Sampiero Corso
(H. Tomasi) 1956
Samson
(J. J. Raff) 1917
Samson und Dalila
(C. Saint-Saëns) 1877
Samuel Pepys
(A. Coates) 1929
Sancta Susanna
(P. Hindemith) 1922
Sanctissimum
(W. Kienzl) 1925
Sängerinnen auf dem Dorfe, Die
(V. Fioravanti) 1803

Santa Chiara
(Herzog Ernst II. v. Sachsen-Coburg-Gotha) 1853
Santa Lucia, A
(P. A. Tasca) 1892
Sappho
(Ch. Gounod) 1851
(J. Massenet) 1899
(H. Kaun) 1917
Sarabande
(E. Bodart) 1942
Sardanapal
(V. de Joncières) 1867
(A. Famintzin) 1875
Sarema
(A. v. Zemlinsky) 1897
Šárka
(L. Janáček) 1887
(Z. Fibich) 1897
Sarlatan
(P. Haas) 1938
Satanella
(M. W. Balfe) 1858
(E. N. v. Rezniček) 1888
(J. R. Rozkošny) 1898
Sataniel
(I. Waghalter) 1923
Satuala
(E. N. v. Rezniček) 1927
Saturnalia
(J. Bentzon) 1944
Satyr, Der
(P. Bořkovec) 1942
Satyros
(W. v. Bausznern) 1923
Saul
(H. Reutter) 1928
Saul und David
(C. Nielsen) 1903
Scampolo
(E. Camussi) 1925
scarlet letter, The
(W. Damrosch) 1896
(V. Giannini) 1938
Schach dem König
(I. Brüll) 1893
schalkhafte Witwe, Die
(E. Wolf-Ferrari) 1931
Schatten, Der
(T. Polykkänen) 1952
Schatten Don Juans, Der
(F. Alfano) 1914
Schatzgräber, Der
(E. N. Méhul) 1802
(F. Schreker) 1920
Schatzinsel, Die
(V. Tosatti) 1958
Schaubudengeschichte
(G. Wimberger) 1954
Schauspieldirektor, Der
(W. A. Mozart) 1786
(D. Cimarosa) 1786
Schebrazade
(B. Sekles) 1917
Schelm von Bergen, Der
(A. Ölschlägel) 1888
(E. Behm) 1899
(E. Sahlender) 1895
(K. Atterberg) 1934
(H. Holenia) 1936
Scherz, List und Rache
(P. v. Winter) 1790
(E. T. A. Hoffmann) 1801
(M. Bruch) 1858
Schicksal (Osud-Fatum)
(L. Janáček) 1958
Schiffbruch der Medusa, Der
(F. v. Flotow, mit Pilati und Grisar) 1839
Schinderhannes
(G. Kneip) 1943

Schirin und Gertraude
(P. Graener) 1920
Schlacht von Legnano, Die
(G. Verdi) 1849
schlafende Prinzeß, Die
(A. v. Othegraven) 1907
schlagfertige Liebhaber, Der
(F. F. Finke) 1953
Schlaraffenhochzeit
(S. W. Müller) 1937
schlaue Amor, Der
(C. Beilschmidt) 1921
schlaue Füchslein, Das
(L. Janáček) 1924
Schloß Dürande, Das
(O. Schoeck) 1943
Schmied von Gent, Der
(F. Schreker) 1932
Schmied von Marienburg, Der
(S. Wagner) 1923
Schmiede, Die
(K. Striegler) 1933
Schmuck der Madonna, Der
(E. Wolf-Ferrari) 1911
Schneeflöckchen
(N. Rimski-Korsakow) 1882
Schneemann
(E. W. Korngold) 1910
Schneider Fips
(V. Holländer) 1908
Schneider von Malta, Die
(W. Wendland) 1912
Schneider von Schönau, Die
(J. Brandts-Buys) 1916
Schneider Wibbel
(M. Lothar) 1938
Schnitter, Die
(s. Les moissonneurs)
Scholaren von Krakau, Die
(T. Szeligowski) 1951
schöne Arsène, Die
(P. A. Monsigny) 1773
schöne Bellinda, Die
(H. Huber) 1916
schöne Frau Marlies, Die
(E. Meyer-Helmund) 1917
schöne Müllerin, Die
(O. Dorn) 1906
(s. a. La Molinara)
Schönen von Fogaras, Die
(A. Grünfeld) 1907
Schreiberwiese, Die
(L. J. F. Hérold) 1832
Schule der Frauen, Die
(R. Liebermann) 1957
Schule der Männer, Die
(E. Bondeville) 1946
Schuster von Delft, Der
(B. Bersa) 1914
Schützenkönig, Der
(H. Zöllner) 1903
Schwanda, der Dudelsackpfeifer
(J. Weinberger) 1927
Schwanenweiß
(J. Weismann) 1923
Schwanhild
(P. Graener) 1942
schwarze Domino, Der
(D. F. E. Auber) 1837
schwarze Orchidee, Die
(E. d'Albert) 1928
Schwarzer Peter
(N. Schultze) 1936
schwarze Spinne, Die
(H. Sutermeister) 1949
(W. Burkhard) 1949
Schwarzschwanenreich
(S. Wagner) 1918
Schweigen und lieben
(J. Melani) 1674

schweigsame Frau, Die
(R. Strauss) 1935
Schweinewette, Die
(J. Kool) 1939
Schweizerfamilie, Die
(J. Weigl) 1809
Schwergewicht
(E. Křenek) 1928
Schwester Angelica
(G. Puccini) 1918
Schwester Beatrice
(A. Gretschaninow) 1912
Schwestern von Prag, Die
(W. Müller) 1794
Schwur, Der
(S. Mercadante) 1837
(A. Tansman) 1955
Scipione
(G. F. Händel) 1726
Seelewig
(S. Th. Staden) 1644
seidene Leiter, Die
(G. Rossini) 1812
Sein Schatten
(F. v. Flotow) 1870
Sein Vermächtnis
(H. Jelmoli) 1904
Semirama
(O. Respighi) 1910
Semiramis
(J. W. Franck) 1683
(N. A. Strungk) 1683
(A. C. Destouches) 1718
(A. Salieri) 1784
(Ch. S. Catel) 1802
(G. Meyerbeer) 1819
(G. Rossini) 1823
Seraphine oder die stumme Apothekerin
(H. Sutermeister) 1960
serva padrona, La
(s. Die Magd als Herrin)
Servilia
(N. Rimski-Korsakow) 1903
Servius Tullius
(A. Steffani) 1686
Sganarelle
(W. Grosz) 1925
(R. Wagner-Régeny) 1929
Shamus O'Brien
(Ch. V. Stanford) 1896
Sibirien
(U. Giordano) 1903
sibirischen Jäger, Die
(Anton Rubinstein) 1854
Sichel, Die
(Alfredo Catalani) 1875
sieben Brüder, Die
(A. E. Launis) 1913
sieben Geißlein, Die
(E. Humperdinck) 1895
Siegfried
(R. Wagner) 1876
Siface, re di Numidia
(F. Feo) 1723
Sigmund Bathory
(Z. Horusitzky) deutsch 1957
Signor Caraffa
(E. Sehlbach) 1938
Signor Formica
(Hans Grimm) 1943
Sigune
(F. Busoni) 1889
Sigurd
(E. Reyer) 1884
silberne Reiher, Der
(I. Dom) 1952
Silbersee, Der
(K. Weill) 1933
Silvana
(C. M. v. Weber) 1810
Simone Boccanegra
(G. Verdi) 1857 und 1881

Simplicius, Der
(H. Huber) 1912
Simplicius Simplicissimus
(L. Maurick) 1938
Simplicius Simplicissimus [*Jugend, Des*]
(K. A. Hartmann) 1949, 1955
singende Quelle, Die
(H. Stieber) 1933
singende Teufel, Der
(F. Schreker) 1928
Siroe
(G. F. Händel) 1728
Sittenmeister, Der
(B. Wolf) 1956
Sizilianer, Der
(H. Leichtentritt) 1920
(K. H. David) 1924
sizilianische Vesper, Die
(G. Verdi) 1855
Skandal in Chioggia
(G. F. Malipiero) 1926
Skandal um Grabbe
(P. Strüver) 1936
Sly
(E. Wolf-Ferrari) 1927
Socrate
(E. Satie) 1918
sogno di Scipione, Il
(W. A. Mozart) 1772
Sohn, Der
(J. Lichius) 1938
Sohn der Sonne, Der
(M. Peters) 1936
Soldaten
(M. Gurlitt) 1930
Soldaten, Die
(B. A. Zimmermann) 1959
Soldat und Tänzerin
(B. Martinu) 1928
Soleidas bunter Vogel
(M. Donisch) 1927
Solon
(A. Steffani) 1685
Sommerlegende
(H. Holenia) 1944
Sommernachtstraum, Ein
(A. Thomas) 1850
(B. Britten) 1960
Sonnenflammen
(S. Wagner) 1918
Sonnenstürmer, Der
(H. Stieber) 1921
Sonntagsmorgen
(G. Schjelderup) 1893
Spanische Nacht
(E. Bodart) 1937
spanische Rosenstock, Der
(A. Schibler) 1950
spanische Stunde, Eine
(M. Ravel) 1911
Spieler, Der
(S. Prokofjew) 1916
Spiel oder Ernst
(E. N. v. Rezniček) 1930
Spielereien einer Kaiserin, Die
(F. Bernhardt) 1942
Spiel um Robin und Marion
(D. Milhaud) 1951
Spiel vom König Aphelius, Das
(H. Kaminski) 1951
Spielwerk und die Prinzessin, Das
(F. Schreker) 1913
Spinnstube, Die
(Z. Kodály) 1933
Spott und Eifersucht
(G. Pergolesi) 1732
sprechende Bild, Das
(A. E. M. Grétry) 1769
Sprung über den Schatten, Der
(E. Křenek) 1924
Spuk im Schloß
(J. Křička) 1931

Stadt, Die
(E. Sehlbach) 1935
Stadt hinter dem Strom, Die
(H. Vogt) 1955
Standhaftigkeit der Rosmonta, Die
(G. Rovettino) 1659
Steinbruch, Der
(F. Schmidtmann) 1949)
steinerne Gast, Der
(A. S. Dargomyschski) 1872
steinerne Herz, Das
(I. Brüll) 1888
Stella maris
(A. Kaiser) 1910
Stelldichein, Das
(A. Maurice) 1903
Sternengebot, Das
(S. Wagner) 1908
Stier von Olivera, Der
(E. d'Albert) 1918
Stiffelio
(G. Verdi) 1850
stille Don, Der
(I. Dserschinski) 1935
Störtebecker und Jödge Michaels
(R. Keiser) 1701
straniera, La
(V. Bellini) 1829
straniero, Lo
(I. Pizzetti) 1930
Straßenszenen
(K. Weill) 1947
Streichholzmädel, Das
(A. Enna) 1897
Strohhut von Florenz, Der
(N. Rota) 1953
Struwwelpeter
(N. Schultze) 1937
Student von Prag, Der
(Mirsch-Riccius) 1935
Stumme von Portici, Die
(D. F. E. Auber) 1828
Sturm, Der (nach Shakespeare)
(F. Aspelmayr) 1782
(J. F. F. Halévy) 1850
(C. Gatty) 1920
(F. Martin) 1956
Sturm, Der (nach Zola)
(A. Bruneau) 1901
Sturm, Der (nach Ostrowski)
(B. Assafjew) 1940
(I. Dserschinski) 1955
Sturm auf die Mühle, Der
(A. Bruneau) 1893
Sturmvögel
(G. Schjelderup) 1926
Sulamith
(Anton Rubinstein) 1883
(P. v. Klenau) 1913
Sünde des Abbé Mouret, Die
(A. Bruneau) 1907
surprises de l'amour, Les
(J. Ph. Rameau) 1757
Susanne
(K. Riisager) 1950
Susannens Geheimnis
(E. Wolf-Ferrari) 1909
süße Gift, Das
(A. Gorter) 1906
sibarites, Les
(J. Ph. Rameau) 1759
Sylvana
(s. Silvana)

T

Tag im Licht, Der
(Hans Grimm) 1931
talents lyriques, Les
(s. Les fêtes de l'Hébé)

Tamerlan
(G. F. Händel) 1724
(E. R. Duni) 1732
(J. F. Reichardt) 1786
Tancia, La
(J. Melani) 1656
Tancred
(A. Campra) 1702
(G. Rossini) 1813
Tannhäuser
(R. Wagner) 1845
Tantchen Rosmarin
(R. v. Mojsisovics-Mojsvár) 1913
Tante Carolines Testament
(A. Roussel) 1936
Tante Simona
(E. v. Dohnányi) 1912
Tanz der Spröden, Der
(s. Il ballo delle ingrate)
tapfere Kassian, Der
(O. Straus) 1909
Tarare
(A. Salieri) 1787
Taras Bulba
(E. Richter) 1935
Tarquin
(E. Křenek) 1950
Tartuffe
(H. Haug) 1937
(G. Kósa) 1952
Tassilo
(A. Steffani) 1709
tatarische Gesetz, Das
(J. R. Zumsteeg) 1780
Taugenichts, Der
(G. Haeser) 1923
Telefon, Das
(G. C. Menotti) 1947
Telemach
(Ch. Graupner) 1711
(A. C. Destouches) 1714
(Ch. W. Gluck) 1764
Tell, Der
(J. Reiter) 1917
Tempelritter, Der
(O. Nicolai) 1840, 1845
temple de la gloire, Le
(J. Ph. Rameau) 1745
Templer und die Jüdin, Der
(H. Marschner) 1829
Ten o'clock call
(A. Hopkins) 1956
Tenor, Der
(E. v. Dohnányi) 1929
Terpsichore
(G. F. Händel) 1734
Testament, Das
(W. Kienzl) 1916
Teufel im Kirchturm, Der
(A. Lualdi) 1925
Teufel ist los, Der
(Ch. Coffey) 1731
(J. C. Standfuß) 1752
(J. A. Hiller) 1766
(M. Portugal) 1799
(N. Schultze) 1933
Teufels Anteil, Des
(D. F. E. Auber) 1843
Teufelsmühle, Die
(L. Rózycki) 1931
Teufel soll sie holen, Der
(A. Benjamin) 1932
Teufelskäthe, Die
(A. Dvořák) 1899
Teufels Pergament, Des
(A. Schattmann) 1913
Teufelswand, Die
(F. Smetana) 1882
Teufel und der Bürgermeister, Der
(V. Holmboe) 1940

Thais
(J. Massenét) 1894
Theodora
(X. Leroux) 1906
Theodor Körner
(W. Weißheimer) 1872
(St. Donaudy) 1902
Theophano (Byzanz)
(P. Graener) 1918
Theresa im Walde
(V. Rieti) 1934
Theseus
(J.-B. Lully) 1675
(G. F. Händel) 1713
Theuerdank
(L. Thuille) 1897
Thomas Münzer
(P. Kurzbach) 1955
Three's company
(A. Hopkins) 1953
Thyl Claesz
(P. Kurzbach) 1956
Tiefland
(E. d'Albert) 1903
Tilda
(F. Cilea) 1892
Till Eulenspiegel
(J. Blockx) 1900
(E. N. v. Rezniček) 1902, 1927
(s. a. Eulenspiegel)
Tilman Riemenschneider
(C. v. Pászthory) 1957
Titus
(P. A. Cesti) 1666
(J. A. Hasse) 1735
(Ch. W. Gluck) 1752
(V. L. Ciampi) 1754
(B. Galuppi) 1760
(J. G. Naumann) 1769
(W. A. Mozart) 1791
Titus Feuerfuchs
(H. Sutermeister) 1958
Tobias Wunderlich
(J. Haas) 1937
Tochter des Pascha, Die
(P. A. Heise) 1869
Tod Adams, Der
(J. Le Sueur) 1809
tödlichen Wünsche, Die
(G. Klebe) 1959
Tod Pierres, Der
(L. Rocca) 1921
Tod und Leben
(E. Anders) 1920
toison d'or, La
(s. Medea)
tolle Cosimo, Der
(C. Hildebrandt) 1926
Tolomeo
(G. F. Händel) 1728
Tom Jones
(A. F. Philidor) 1765
Töpfer, Der
(J. André) 1773
Toreador, Der
(A. Ch. Adam) 1849
Torneo notturno
(G. F. Malipiero) 1931
Tor und der Tod, Der
(H. Brehme) 1928
Tosca
(G. Puccini) 1900
tote Gast, Der
(J. Berr) 1923
toten Augen, Die
(E. d'Albert) 1916
Totentanz, Der
(J. Reiter) 1905
tote Stadt, Die
(E. W. Korngold) 1920

Tragaldabas
(E. d'Albert) 1907
Tragödie in Arezzo
(R. Hageman) 1932
Tranion oder das Hausgespenst
(L. Heß) 1937
Trank der Unsterblichkeit, Der
(E. T. A. Hoffmann) 1808
Transatlantic
(G. Antheil) 1930
transposed heads, The
(P. Glanville-Hicks) 1954
Traum, Der
(A. Bruneau) 1891
(J. Mraczek) 1912
Traum auf der Wolga
(A. S. Arenski) 1892
Traum ein Leben, Der
(W. Braunfels) 1950
Traumland
(J. Brandts-Buys) 1927
Traumspiel, Ein
(J. Weismann) 1925
Traumwandel
(K. H. David) 1928
Traviata, La
(G. Verdi) 1853
Tribunals Gebot, Des
(E. Istel) 1916
trionfo dell'onore, Il
(A. Scarlatti) 1718
trionfo di Camilla, Il
(N. Porpora) 1740
trionfo di Clelia, Il
(Ch. W. Gluck) 1763
(J. A. Hasse) 1762
Tristan und Isolde
(R. Wagner) 1865
Troilus und Cressida
(W. Zillig) 1951
Trojaner, Die
(H. Berlioz) 1890
Trompeter von Säckingen, Der
(B. Scholz) 1877
(E. Kaiser) 1882
(V. Neßler) 1884
Troubadour, Der
(A. E. Fesca) 1847
(G. Verdi) 1853
(A. Mackenzie) 1886
Tugendwächter, Der
(C. Beilschmidt) 1927
Turandot
(F. Busoni) 1917
(G. Puccini) 1926
Türke in Italien, Der
(G. Rossini) 1814
Turmbau von Babel, Der
(Anton Rubinstein) 1870
Turm des Wojwoden, Der
(E. v. Dohnányi) 1932
turn of the screw, The
(B. Britten) 1954
Twelfth night
(C. A. Gibbs) 1947
Tyll
(M. Lothar) 1928

U

Überfall, Der
(H. Zöllner) 1895
überlistete Eifersucht, Die
(K. Gillmann) 1942
Uglei, De
(P. Wittmaack) 1937
Uhrmacher von Straßburg, Der
(H. Brehme) 1941
Ulenspeegel, der Geuse
(K. A. Fischer) 1936
Ulenspiegel
(W. Braunfels) 1913

Ulysses
(J. Brandts-Buys) 1932
Undine
(E. T. A. Hoffmann) 1816
(J. P. E. Hartmann) 1842
(A. Lortzing) 1845
(A. Lwoff) 1846
unerbittliche Pluto, Der
(M. Mihalovici) 1938
Ungeheuer, Das
(A. Beer-Walbrunn) 1914
Ungewitter, Im
(T. Chrennikow) 1939
unglückselige Cleopatra, Die
(J. Mattheson) 1704
Unmöglichste von allem, Das
(A. Urspruch) 1897
Unser aller Mutter
(V. Thomson) 1947
unsterbliche Kaschtschei, Der
(N. Rimski-Korsakow) 1902
unsterbliche Kranke, Der
(H. Haug) 1946
unterbrochene Opferfest, Das
(P. v. Winter) 1796
Unter Räubern
(Anton Rubinstein) 1883
Unter vier Augen
(J. Lederer) 1925
Urteil des Paris, Das
(C. Bresgen) 1943
Urvasi
(W. Kienzl) 1886
(E. Dluski) 1901
Uthal
(E. N. Méhul) 1806

V

Vagabund und die Prinzessin, Der
(E. Poldini) 1903
vaisseau fantôme, Le
(P. Dietsch; auf Wagners Text) 1842
Valerio
(H. Simon) 1931
Vampyr, Der
(H. Marschner) 1828
Vanessa
(S. Barber) 1958
Vanna Lupa
(I. Pizzetti) 1950
Vasall von Szigeth, Der
(A. Smareglia) 1889
Vasantasena
(H. Herrmann) 1930
Vaterunser, Das
(H. Röhr) 1904
vecchio burlato, Il
(J. Melani) 1659
vecchio marito, Il
(N. Logroscino) um 1740
Veeda
(G. Vollerthun) 1916
Veilchen, Das
(J. Bittner) 1934
Veilchenfest, Das
(J. Brandts-Buys) 1909
Venezia
(E. Anders) 1917
Venezianerin, Die
(J. Rivier) 1937
Venus
(O. Schoeck) 1922
Venus in Afrika
(G. Antheil) 1957
Venus von Milo
(J. Hubay) 1932
vera costanza, La
(P. Anfossi) 1776
(J. Haydn) 1791
Verbannte, Der
(s. Il proscitto)
Verbotene Liebe
(E. Istel) 1919

verbotene Lied, Das
(F. Werther) 1937
Vercingetorix
(J. Canteloube) 1933
Verdammten, Die
(A. Vogl) 1934
verfemte Lachen, Das
(F. Cortolezis) 1924
vergessene Ich, Das
(W. Wendland) 1910
Verhör des Lukullus, Das
(R. Sessions) 1947
(s. a. Verurteilung des Lukullus)
verkaufte Braut, Die
(F. Smetana) 1866
Verkündigung
(W. Braunfels) 1948
verlassene Ariadne, Die
(D. Milhaud) 1928
verliebte Gesangsmeister, Der
(s. Der Musikmeister)
verliebte Teufel, Der
(A. Roland-Manuel) 1930
Verlobung im Kloster, Die
(S. Prokofjew) 1946
Verlobung im Traum
(H. Krása) 1933
Verlobung in St. Domingo, Die
(W. Zillig) 1957
verlorene Lied, Das
(K. Weill) 1941
verlorene Sohn, Der
(A. Ponchielli) 1880
(R. Heger) 1936
(H. Reutter) 1929
(G. F. Malipiero) 1957
Vermächtnis, Das
(W. Wehrli) 1934
vernarrte Prinzeß, Die
(O. v. Chelius) 1905
Veronika
(R. Kubelík) 1947
Verrat, Der
(M. Ippolitow-Iwanow) 1910
verschenkte Frau, Die
(E. d'Albert) 1912
Versiegelt
(L. Blech) 1908
versiegelte Bürgermeister, Der
(H. Brehme) 1950
versunkene Dorf, Das
(H. Grimm) 1923
versunkene Glocke, Die
(H. Zöllner) 1899
(F. F. Finke) 1917
(O. Respighi) 1927
Vertauschte Rollen
(D. F. E. Auber) 1836
Verurteilung des Lukullus, Die
(P. Dessau) 1951
verwunschene Prinz, Der
(A. Hrimaly) 1872
verzauberte Baum, Der
(Ch. W. Gluck) 1759
verzauberte Ich, Das
(O. Gerster) 1949
Vestalin, Die
(G. Spontini) 1807
Vetter Boccherinis Brautfahrt
(A. Büttner-Tartier) 1920
Vicomte von Letorières, Der
(B. Zepler) 1869
Viel Lärm um nichts
(H. Henrich) 1956
vier Grobiane, Die
(E. Wolf-Ferrari) 1906
Vineta
(A. Könnemann) 1895
Viola
(H. Holenia) 1934

Violanta
(E. W. Korngold) 1916
Virgils Äneis
(G. F. Malipiero) 1958
Vlasty skou
(O. Ostrčil) 1904
Vögel, Die
(W. Braunfels) 1920
vollkommene Narr, Der
(G. Holst) 1923
Volpino il calderaio
(R. Bossi) 1924
Volpone
(G. Antheil) 1953
(B. A. Zimmermann) 1957
(F. Burt) 1957
Vom Fischer un syner Fru
(O. Schoeck) 1930
Von heute auf morgen
(A. Schönberg) 1930

W

Waffenschmied, Der
(F. Kauer) 1798
(A. Lortzing) 1846
Wahrzeichen, Das
(B. Wolf) 1934
Waisenhaus, Das
(J. Weigl) 1810
Waldemarskatten
(A. Hallén) 1899
Walhall in Not
(O. Neitzel) 1905
Walküre, Die
(R. Wagner) 1870
Wallenstein
(J. Weinberger) 1937
Wally, Die
(Alfredo Catalani) 1892
Wandbild, Das
(O. Schoeck) 1921
Was ihr wollt
(A. Kusterer) 1932
(L. Heß) 1941
Wasserträger, Der
(L. Cherubini) 1800
Wat Tyler
(A. Bush) 1953
Weg nach Freudenstadt, Der
(H. Reutter) 1948
Weiberkrieg, Der
(F. Woyrsch) 1890
Weiberlist
(D. Cimarosa) 1794
Weiberstreik von Athen, Der
(R. Mohaupt) 1957
Weihnacht, Die
(N. Rimski-Korsakow) 1895
weiße Dame, Die
(F. A. Boieldieu) 1825
weiße Pfau, Der
(A. Piechler) 1930
Welt auf dem Monde, Die
(J. Haydn) 1777
Weltgericht, Das
(V. Tosatti) 1955
Wem die Krone?
(A. Ritter) 1890
Wenn ich König wär
(A. Ch. Adam) 1852
(J. Inzenga) 1862
Wera Scheloga, die Bojarin
(N. Rimski-Korsakow) 1898
Werbekleid, Das
(F. Salmhofer) 1943
Werther
(J. Massenet) 1891
Widerspenstigen Zähmung, Der
(H. Götz) 1874
(W. Schebalin) 1957
widerspenstige Prinz, Der
(S. Gajári) 1913

Wieland, der Schmied
(J. L. Bella) 1926
Wie lernt man lieben?
(E. Istel) 1931
Wildschütz, Der
(A. Lortzing) 1842
Wilhelm Tell
(A. E. M. Grétry) 1791
(G. Rossini) 1829
William Ratcliff
(C. Cui) 1869
(P. Mascagni) 1895
(C. Dopper) 1909
Willis, Die
(G. Puccini) 1884
Wind bleibt, Der
(P. Bowles) 1943
Windsbraut, Die
(W. Zillig) 1941
Winkelried
(L. Lacombe) 1892
Wintermärchen
(K. Goldmark) 1908
Wirbel, Der
(R. Rossellini) 1958
Wir machen eine Oper
(B. Britten) 1949
Wirrwarr in Ephesus
(I. Krejčí) 1945
Wirtin von Pinsk, Die
(R. Mohaupt) 1938
Witwe von Ephesus, Die
(H. Reutter) 1954
Wojewode, Der
(P. Tschaikowski) 1868
(N. Rimski-Korsakow) 1903
Wovon die Menschen leben
(B. Martinu) 1956
Wozzeck
(A. Berg) 1925
(M. Gurlitt) 1928
(K. Pfister) 1950
wunderbar errettete Iphigenie, Die
(R. Keiser) 1699
wunderbare Schuhmachersfrau, Die
(J. J. Castro) 1949
Wunder der Heliane, Das
(E. W. Korngold) 1927
Wunderschrank, Der
(F. Farkas) 1942
Wundertheater, Das
(H. W. Henze) 1949
Wundervogel, Der
(G. Masanetz) 1955
Wüstling, Der
(s. The rake's progress)

X

Xerxes
(P. F. Cavalli) 1660
(J. Ph. Förtsch) 1689
(G. B. Bononcini) 1694
(G. F. Händel) 1738

Y

Yolande
(R. Alix) 1937
Yolanthe
(P. Tschaikowski) 1892
Yü-Nu, die Tochter des Bettlerkönigs
(E. Riede) 1958

Z

Zaide
(W. A. Mozart, nicht vollendet)
Zaire
(V. Bellini) 1829
Zais
(J. Ph. Rameau) 1748
Zampa
(L. J. F. Hérold) 1831
zapetera prodigosa, La
(J. J. Castro) 1949

Zar läßt sich photographieren, Der
(K. Weill) 1928
Zar und Zimmermann
(A. Lortzing) 1837
Zarenbraut, Die
(N. Rimski-Korsakow) 1899
Zauberer, Der
(R. v. Mojsisovics-Mojsvár) 1926
Zauberflote, Die
(W. A. Mozart) 1791
Zaubergeige, Die
(W. Egk) 1935
Zauberglockchen, Das
(L. J. F. Hérold) 1817
Zauberglocke, Die
(C. Saint-Saens) 18[illegible]
Zauberhandschuh, Der
(H. Unger) 1926
Zauberin, Die
(P. Tschaikowski) 1887
Zauberinsel, Die
(H. Sutermeister) 1942
Zauberlehrling, Der
(J. Dochber) 1907
Zauberring, Der
(K. Driesch) 1941
Zaubersoldat, Der
(F. A. Philidor) 1760
Zauberspiegel, Der
(H. Gál) 1930
Zaubertrank, Der
(F. Martin) 1948
Zauberwort, Das
(M. Ravel) 1925
Zauberzither, Die
(W. Müller) 1791
Zaza
(R. Leoncavallo) 1900
Zbiska
(R. Hein) 1956
Zeeuwse [illegible]
(P. Gilson) 1902
zehn Küsse, Die
(B. Sekles) 1926
Zemire und Azor
A. [illegible] M. Gretry 17[illegible]1
(L. Spohr) 1819
Zenobia
J. A. Hasse 1761
zerbrochene Krug, Der
(G. Jarno) 1903
Zi[illegible]
A. [illegible] 1905
(F. Lattuada) 1930
Zigeuner, Die
R. Leoncavallo 1912
Zigeunerin, Die
(M. W. Balfe) 1843, 1869
Zigeunerliebe
(J. Pembaur sen.) 1898
Zingara, La
(R. da Capua) 1754
Zinnober
(S. v. Hausegger) 1898
Zoroastre
(J. Ph. Rameau) 1749
Zufall
(B. Heydrich) 1914
zwei Witwen, Die
(F. Smetana) 1874
Zwerg, Der
(A. v. Zemlinsky) 1921
Zwillingsbrüder, Die
(F. Schubert) 1820
Zwillingsesel, Die
(E. Dressel) 1932
Zwillingskomödie
(R. Mohaupt) 1954
Zwingburg, Die
(E. Křenek) 1924

DIE OPERETTE

Allgemeines

Die Operette in dem heute verstandenen Sinne ist nicht das, was das Wort zu sagen scheint: sie ist keine kleine Oper, kein Operchen. Selbst der Form nach läßt sie sich nur teilweise auf die Oper zurückführen; verwandter ist sie der Herkunft nach dem Singspiel. Entstand die Oper im aristokratischen Bildungskreis der Florentiner Cameraten, so erwuchs die eigentliche Operette aus Erscheinungen, die solchem Bildungsstreben geradezu entgegengesetzt waren. So aus den heiteren Intermedien, die man in Italien zwischen die einzelnen Akte der ernsten Opern einfügte, später aus Travestierung der Operngattung selbst.

Solche Versuche, der seelischen Spannung ernster Bühnenwerke ein ausgleichendes, entspannendes Spiel entgegenzusetzen oder beizugeben, sind uralt; sie finden sich z. B. schon in den Satyrspielen der altklassischen griechischen Bühne. Zu dem Streben nach Entspannung vom Dichter- (und Komponisten-) Werk gesellt sich der Wunsch nach Entspannung überhaupt: nach Entspannung von der täglichen Sorge und Arbeit, von den Problemen, die das Leben ständig dem Menschen stellt. Man möchte lachen mit Gleichgestimmten, möchte sich – in jeder Beziehung – etwas „vormachen", vorsingen, vorspielen, vortanzen lassen, was man versteht. Und was man nicht versteht, möchte man bald gutmütig scherzend und bald mit scharfem Spott herunterziehen, sobald man spürt, daß das Unverständliche und Ferne in Dichtung und Musik keineswegs immer das Höhere sein muß, sondern zuweilen nur noch Hohlheit verbergen will. So kommt es (auf dem hier behandelten Gebiete) zu den travestierenden Operetten (englische Bettleroper gegen falsches Operpathos, Offenbachs klingende Satire auf das zweite französische Kaiserreich).

Aus der gleichen Grundstimmung entsteht jedoch auch ein entgegengesetztes Streben: Neben das Herunterziehen vom allzu hohen Sockel tritt der Wunsch, auch einmal – sei es auch nur für Stunden im Theater – teilzuhaben an jener angeblich durchs Leben tanzenden, singenden, schwebenden „großen Welt", die keine materiellen Sorgen kennt, in der sich auf die Dauer jeder Wunsch verwirklichen läßt, in der man vornehm gewandet über spiegelndes Parkett gleitet, Frauengunst gewinnt durch nie versiegende Liebe und unausschöpfbare Bankkonten. Allerdings darf diese Welt nicht dargestellt werden, wie sie ist, sondern so, wie man sie sich wünscht und daher versteht – textlich wie musikalisch (etwa die Wunschtraumoperetten Lehárs und die Ausstattungsrevuen).

Solche volkstümlichen Wünsche sind legitim und durch eine jahrhundertealte Geschichte begründet. Somit ist an dem Anspruch der Operette, als volks-

tümlich heitere Kunst von Spiel und Musik ernstgenommen zu werden, nicht zu rütteln. Die Kritik hat sich wie in jeder Kunst auf die (allerdings sehr wichtige) Frage zu beschränken, was die Textbuchverfasser und Komponisten von Fall zu Fall aus der Operette als Kunstform machen.
Die eigentliche Operette sieht auf eine Geschichte von nur einem Jahrhundert zurück, und zwar auf eine sehr wechselvolle Geschichte, in deren Verlauf sie als Gattung mehrfach totgesagt wurde.

Ursprungsland Frankreich

1848, im Jahre der Wahl Napoleons III. zum Präsidenten der 2. Französischen Republik, wurde Hervés „Don Quichotte und Sancho Pansa" uraufgeführt, die erste französische Operette, eine Mischung aus Burleske und Pantomime.
1855, drei Jahre nach Napoleons Wahl zum Kaiser, eröffnete Offenbach seine Bühne „Bouffes-Parisiens". 1858 führte er sein erstes Großwerk „Orpheus in der Unterwelt" auf. Textlich Verspottung aller Scheinwerte, musikalisch zündende Tanzrhythmen in meist gerader Taktart ($^2_4$, $^2_8$, $^4_4$); der sinnliche Cancan wird zum Inbegriff flotter Musik, an die Stelle der Opernarie und des Liedes tritt das Couplet, wie überhaupt Kleinformen bevorzugt werden.
In die gleiche Reihe gehören Edmond Audran (1842–1901), Alexandre Ch. Lecocq (1832–1918), Robert Planquette (1848–1903).

Die klassische Wiener Operette

Franz von Suppé hat zwar schon vor Offenbach Operetten geschrieben, verdankt jedoch diesem (und der italienischen Spieloper) entscheidende Anregungen für seine Hauptwerke.
Durch Offenbach angeregt wurde auch der Walzerkönig Johann Strauß. Als Operettenkomponist wurde er Meister des Tanz-, vor allem des Walzerliedes eleganter, gleichwohl gemütvoller Prägung.
Richard Genée, Karl Millöcker, Carl Zeller sind weitere Vertreter der „klassischen Wiener Operette".

Die „gelben Operetten" Englands

1885, im Uraufführungsjahr von Johann Strauß' „Zigeunerbaron", brachte in England Arthur Sullivan seine burleske Operette „Der Mikado" heraus. Text und Musik (japanisches Kolorit gegen englische Schnitzertänze usw.) in völliger Übereinstimmung.
1896 brachte Sidney Jones mit der „Geisha" die zweite weltberühmte gelbe (japanische) Operette. Nachwirkungen bis zu Puccini („Madame Butterfly"), Lehár („Land des Lächelns") u. a.

Zweite Blüte der Wiener Operette

R. Heubergers „Opernball" 1898 und C. M. Ziehrers „Landstreicher" 1899 waren Nachglanz der klassischen Wiener Operette um Johann Strauß. Das erste

Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts brachte einen neuen Aufschwung, verbunden vor allem mit dem Namen Franz Lehár. Er erweiterte das spezifisch Wienerische, indem er (Vorbild der „Zigeunerbaron") Zigeunerisches, Ungarisches, Französisches, Deutsches hinzunahm (später auch Russisches, Italienisches, Spanisches) und so das Volkstümliche national und international zum klingen brachte.

Neben dem Lehár dieser Jahre stehen u. a. Leo Fall, Oscar Straus, Georg Jarno, Oskar Nedbal, später auch Emmerich Kálmán, Robert Stolz u. a.

Die Berliner Operette

Als Auftakt zum neuen Jahrhundert wurde am 31. Dezember 1899 Paul Linckes burlesk-phantastische Operette „Frau Luna" uraufgeführt; das ist wirklich die „Berliner Luft, Luft, Luft", in der der gefühlvolle Walzer Wiener Prägung sein Daseinsrecht verliert und den kessen Rhythmen Berliner Schlager das Feld räumt.

In dieser Luft gedeihen dann Jean Gilbert, Walter Kollo, Rudolf Nelson, Leon Jessel u. a.

Die „große Operette"

Als nach dem 1. Weltkrieg die Operette durch die Revue verdrängt zu werden schien, führte sie vor allem Lehár durch seine sogenannten „großen Operetten" auf einen neuen Gipfelpunkt (seit 1925 mit „Paganini", „Zarewitsch" usw.). Instrumentation wird raffinierter, Anklänge an die Oper stellen sich ein (auch in der Länge der Werke), neue Melodiewendungen werden gefunden (z. T. durch die besondere Gesangsart des Tenors Richard Tauber angeregt).

Auf neuen Wegen

In den Jahren von Lehárs Comeback versuchten sich moderne Musiker an der leichten Muse. So Honegger mit „König Pausole", Hindemith mit „Neues vom Tage", Křenek mit „Schwergewicht", Kurt Weill mit der „Dreigroschenoper". Ein neues Ziel wurde bei diesen Annäherungen an Operette, Sketsch und Revue nicht gefunden.

Auch dem Singspiel und dem musikalischen Lustspiel schenkten die Komponisten ihre Aufmerksamkeit: Lehárs „Friederike", Kunnekes „Vetter aus Dingsda", Benatzkys „Weißes Rößl", „Meine Schwester und ich", „Bezauberndes Fräulein", Edmund Nicks „Kleines Hofkonzert" und „Halsband der Königin", Paul Burkhards „Feuerwerk" u. a.

Daneben halten sich die älteren Operetten auf dem Spielplan, neue mit Elementen des Jazz, auch der Revue kommen hinzu, Werke aus den Geburtsjahren der Operette werden ausgegraben und modernisiert. Ob der Gattung Operette, die immer wieder einmal totgesagt wird, lebenspendende Kräfte zuwachsen, ist nicht mit Sicherheit zu erkennen. Einen besonderen Versuch stellt das aus Amerika stammende Musical dar (s. S. 309ff.).

Operettenübersicht

In die folgende Übersicht sind von den Tausenden von Operetten und Singspielen, die im Laufe von nur einem Jahrhundert komponiert wurden, nur die bekanntesten, erfolgreichen Originalwerke aufgenommen worden. Von den Operetten „mit Musik nach..." erscheinen nur die besonders verbreiteten Werke (wie „Das Dreimäderlhaus" nach Melodien von Franz Schubert); Musicals siehe eigene Zusammenstellung (S. 309 ff.).

Abenteuer der Liebe (Arno Vetterling) 1937
Adrienne (Walter W. Goetze) 1926
Algerische Liebe (Arno Vetterling, Neufassung von Abenteuer der Liebe) 1948
alte Dessauer, Der (Otto Findeisen) 1890
Ännchen von Tharau (Heinrich Strecker) 1933
Annemarie (Jean Gilbert) 1925
anständige Frau, Die (Robert Stolz) 1917
Arizona Lady (Emmerich Kálmán) 1954
arme Jonathan, Der (Karl Millöcker) 1890
Auf Befehl der Kaiserin (Bruno Granichstaedten) 1915
Auf der grünen Wiese (Jara Benes) 1936
Aushilfsgatte, Der (Edmund Eysler) 1917
Autoliebchen (Jean Gilbert) 1912
Axel an der Himmelstür (Ralph Benatzky) 1936
Baby, Das (Richard Heuberger) 1902
Balkanliebe (Rudolf Kattnigg) 1937
Ball der Nationen (Fred Raymond) 1935
Ball im Savoy (Paul Abraham) 1932
Ballnacht, Eine (Oscar Straus) 1918
Banditen, Die (Jacques Offenbach) 1869
Banditenstreiche (Franz v. Suppé) 1867
Barberina, La (Leo Ascher) 1928
Bauernprinzessin, Die (Robert Stolz) 1917
beiden Husaren, Die (Leon Jessel) 1913
Berliner Luft (Paul Lincke) 1904
Berlin, wie es weint und lacht (Walter Kollo) 1935
Bettelstudent, Der (Karl Millöcker) 1882
Bezauberndes Fräulein (Ralph Benatzky) 1933
Blaubart (Jacques Offenbach) 1866
blaue Heinrich, Der (Victor Corzilius) 1934
Blinde Kuh (Johann Strauß) 1878
Blume von Hawaii, Die (Paul Abraham) 1931

Blume von Holland, Die (Robert Stolz) 1910
Boccaccio (Franz v. Suppé) 1879
Bravo, Peggy! (Leo Ascher) 1932
Brüderlein fein (Leo Fall) 1909
Bruder Straubinger (Edmund Eysler) 1903
Bubi Caligula (Hanns Jelinek) 1947
Cagliostro in Wien (Johann Strauß) 1875
Camargo (Alexandre Charles Lecocq) 1879
Casanova (Paul Lincke) 1914
Charleys Tante (Hugo Hirsch) 1926
Cleopatra (Otto Findeisen) 1897
Clivia (Nico Dostal) 1933
Cloclo (Franz Lehár) 1924
Csárdásfürstin, Die (Emmerich Kálmán) 1915
Dame im Frack (Walter Bromme) 1919
Dame mit dem Regenbogen, Die (Jean Gilbert) 1933
Das ist die Liebe (Walter Bromme) 1917
Deutschmeister, Ein (Carl Michael Ziehrer) 1888
Dichter und Bauer (nach Suppé), letzte Fassung 1936
Doktor Eisenbart (Nico Dostal) 1952
Dollarprinzessin, Die (Leo Fall) 1907
Doña Francisquita (Amadeo Vives; Zarzuela) 1923
Donauliebchen (Edmund Eysler) 1932
Don Cesar (Rudolf Dellinger) 1885
Donna Gloria (Oskar Nedbal) 1925
Donnerwetter – tadellos! (Paul Lincke) 1906
Don Quichote (Richard Heuberger) 1910
Don Quichotte und Sancho Pansa (Hervé) 1848
Dorfmusikanten (Oscar Straus) 1919
Dorf ohne Glocke, Das (Eduard Künneke) 1919
Drei alte Schachteln (Walter Kollo) 1916
Drei arme kleine Mädels (Walter Kollo) 1927
drei Engel, Die (Joseph Hellmesberger) 1906
Dreimäderlhaus, Das (Heinrich Berté, nach Schubert) 1916
Dreimal Georges (Paul Burkhard) 1936
drei Musketiere, Die (Ralph Benatzky) 1929
Dreizehn, Die (Richard Genée) 1887
dumme Herz, Das (Carl Michael Ziehrer) 1914
dumme Liebe, Die (Victor Holländer) 1922
Eisjungfrau, Die (Joseph Hellmesberger) 1904
erste Frau, Die (Heinrich Reinhardt) 1918

Eva (Franz Lehár) 1911
Eva im Abendkleid (Nico Dostal) 1941
ewige Walzer, Der (Leo Fall) 1912
Extrablätter (Nico Dostal) 1936
Fahrt ins Glück (Jean Gilbert) 1916
Farmermädchen, Das (Georg Jarno) 1913
Faschingsfee, Die (Emmerich Kálmán) 1917
Fatinitza (Franz von Suppé) 1876
Fest in Casablanca (Robert Stolz) 1940
Feuerwerk (Neufassung von „Der schwarze Hecht" 1939; Paul Burkhard) 1950
fidele Bauer, Der (Leo Fall) 1907
Filmzauber (Walter Kollo) 1911
Fledermaus, Die (Johann Strauß) 1874
Flieder aus Wien (Fred Raymond) 1949
Flotte Bursche (Franz v. Suppé) 1863
Flucht ins Glück (Nico Dostal) 1940
Försterchristl, Die (Georg Jarno) 1907
Fortunios Lied (Jacques Offenbach) 1861
Frasquita (Franz Lehár) 1922
Frau, die weiß, was sie will, Eine (Oscar Straus) 1932
Frauenfresser, Der (Edmund Eysler) 1911
Frau im Hermelin, Die (Jean Gilbert) 1919
Fräulein Kadett (Paul Lincke) 1915
Fräulein Loreley (Paul Lincke) 1900
Fräulein vom Amt, Das (Jean Gilbert) 1915
Frau Luna (Paul Lincke) 1899
Frau ohne Kuß, Die (Walter Kollo) 1924
Friederike (Franz Lehár) 1929
fromme Helene, Die (Edmund Eysler) 1921
Frühling im Wienerwald (Leo Ascher) 1933
Fürstenkind, Das (Franz Lehár) 1909
Fürstin Ninetta (Johann Strauß) 1893
Fürst von Monterosso, Der (Gerhard Winkler) 1960
Fürst von Pappenheim, Der (Hugo Hirsch) 1921
Gatte des Fräuleins, Der (Paul Abraham) 1928
Gasparone (Karl Millöcker) 1884
Geisha, Die (Sidney Jones) 1896
Geliebte Seiner Hoheit, Die (Jean Gilbert) 1924
geschiedene Frau, Die (Leo Fall) 1908
Giroflé-Girofla (Alexandre Charles Lecocq) 1874

Giuditta (Franz Lehár) 1934
Glocken von Corneville, Die (Robert Planquette) 1877
Glückliche Reise (Eduard Künneke) 1932
Glücksmädel, Das (Robert Stolz) 1910
Glückswalzer (Paul Lincke) 1913
goldene Mühle, Die (Leon Jessel) 1936
goldene Pierrot, Der (Walter W. Goetze) 1934
gold'ne Meisterin, Die (Edmund Eysler) 1927
Goldschmied von Toledo, Der (Jacques Offenbach) 1919
Göttergatte, Der (Franz Lehár) 1904
Göttin der Vernunft, Die (Johann Strauß) 1897
Gräfin Dubarry (Karl Millöcker) 1879
Gräfin Mariza (Emmerich Kálmán) 1924
Graf von Luxemburg, Der (Franz Lehár) 1909
Grigri (Paul Lincke) 1911
große Sünderin, Die (Eduard Künneke) 1935
Großherzog, Der (Arthur Sullivan) 1896
Großherzogin von Gerolstein, Die (Jacques Offenbach) 1867
Großmogul, Der (Edmond Audran) 1877
Hallo, das ist die Liebe (Robert Stolz) 1958
Hallo – die große Revue (Paul Lincke) 1909
Halsband der Königin, Das (Edmund Nick) 1950
Herbstmanöver, Ein (Emmerich Kálmán) 1909
Herzblättchen (Franz v. Suppé) 1882
Herz über Bord (Eduard Künneke) 1935
Heut bin ich verliebt (Victor Corzilius) 1937
Hochzeit in Hollywood (Oscar Straus) 1928
Hochzeit mit Erika (Eduard Künneke) 1949
Hochzeitsnacht im Paradies (Friedrich Schröder) 1942
Hofrat Geiger (Hans Lang) 1942
Hoheit tanzt Walzer (Leo Ascher) 1912
Hollandweibchen (Emmerich Kálmán) 1920
Hopsa (Paul Burkhard) 1935
Hotel Stadt Lemberg (Jean Gilbert) 1929
Hupf', mein Mädel (Victor Holländer) 1910
ideale Gattin, Die (Franz Lehár) 1913
ideale Geliebte, Die (Gerhard Winkler) 1957
Ihre Hoheit – die Tänzerin (Walter W. Goetze) 1919
Ihr erster Walzer (Oscar Straus) 1950
Im Reiche des Indra (Paul Lincke) 1899
Im Weißen Rößl (Ralph Benatzky) 1930

Indigo (Neufassung 1906 „Tausendundeine Nacht"; Johann Strauß) . 1871
Insel Tulipatan, Die (Jacques Offenbach) 1869
Isabella (Friedrich Schröder) 1954
Jabuka (Johann Strauß) 1894
Jettchen Gebert (Walter Kollo) 1928
Jung muß man sein (Jean Gilbert) 1915
Juxbaron, Der (Walter Kollo) 1913
Juxheirat, Die (Franz Lehár) 1904
Kaiserin Josephine (Emmerich Kálmán) 1936
Kaisers neue Kleider, Des (Charles Kjerulf) 1889
Karneval in Rom (Johann Strauß) 1873
Karneval in Wien (Robert Stolz) 1950
Katja, die Tänzerin (Jean Gilbert) 1922
Katz im Sack (Michael Eisemann) 1932
keusche Benjamin, Der (Leon Jessel) 1924
keusche Susanne, Die (Jean Gilbert) 1910
Kinokönigin, Die (Jean Gilbert) 1913
kleine Herzog, Der (Alexandre Charles Lecocq) 1878
kleine Hofkonzert, Das (Edmund Nick) 1935
Kleiner Schwindel in Paris (Robert Stolz) 1956
Kleinstadtzauber (Ralph Benatzky) 1947
Konfetti (Fred Raymond) 1948
Königin einer Nacht (Will Meisel) 1943
König Pausole (Arthur Honegger) 1930
Königsgardist, Der (Arthur Sullivan) 1888
Künstlerblut (Edmund Eysler) 1906
Kurier der Königin, Der (Nico Dostal) 1950
lachende Ehemann, Der (Edmund Eysler) 1913
Lady Hamilton (Eduard Künneke) 1926
Land des Lächelns, Das (Franz Lehár) 1929
Landstreicher, Der (Alfred Oelschlegel) 1893
Landstreicher, Die (Carl Michael Ziehrer) 1899
Leichte Kavallerie (Franz v. Suppé) 1866
letzten Mohikaner, Die (Richard Genée) 1879
letzte Walzer, Der (Oscar Straus) 1920
liebe Augustin, Der (Leo Fall) 1912
Liebe im Dreiklang (Walter W. Goetze) 1950
Liebe im Schnee (Ralph Benatzky) 1916
Liebe in der Lerchengasse (Arno Vetterling) 1936
Lieber reich, aber glücklich (Walter Kollo) 1933
Liebestraum, Ein (Paul Lincke) 1940

Fritzi Massari in Leo Falls Operette „Die Rose von Stambul" (1917)

Willi Sauerwald und Lela Hafner im „Walzertraum" von Oscar Straus
(Titania-Palast, Berlin)

„Wie einst im Mai" von Walter Kollo. Premiere im Titania-Palast, Berlin (1959)

Wolfgang Gruner (Mitte), Johanna von Koczian und Carl Raddatz im Vorspiel zur „Dreigroschenoper" von Bert Brecht und Kurt Weill (Schloßpark-Theater, Berlin)

Lisa, benimm dich! (Hans Lang) 1939
Liselott (Eduard Künneke) 1932
lockende Flamme, Die (Eduard Künneke) 1933
lustige Krieg, Der (Johann Strauß) 1881
lustigen Nibelungen, Die (Oscar Straus) 1904
lustige Witwe, Die (Franz Lehár) 1905
Luxuskabine (Leon Jessel) 1929
Lysistrata (Paul Lincke) 1902
Madame Favart (Jacques Offenbach) 1879
Madame Pompadour (Leo Fall) 1922
Mädchen für alles, Ein (Heinrich Reinhardt) 1908
Mädel, ahoi (Walter Kollo) 1940
Mamsell Angot (Alexandre Charles Lecocq) 1872
Mamsell Napoleon (Oskar Nedbal) 1928
Mamselle Nitouche (Hervé) 1883
Manina (Nico Dostal) 1942
Manöverkinder (Carl Michael Ziehrer) 1912
Manöverliebe (Robert Stolz) 1906
Man steigt nach (Oscar Straus) 1915
Marietta (Walter Kollo) 1923
Märchen im Grandhotel (Paul Abraham) 1934
Marinka (Emmerich Kálmán) 1945
Mascottchen (Walter Bromme) 1921
Maske in Blau (Fred Raymond) 1937
Meine Schwester und ich (Ralph Benatzky) 1930
Meine Tochter Otto (Leon Jessel) 1924
Mikado, Der (Arthur Sullivan) 1885
Miß Amerika (Walter Bromme) 1926
Mister Menelaus (Josef Bayer) 1896
moderne Eva, Die (Jean Gilbert) 1911
Monika (Nico Dostal) 1937
Musikantenmädel, Das (Georg Jarno) 1910
Musik kommt, Die (Oscar Straus) 1948
My Lady Molly (Sidney Jones) 1902
Nächte in Shanghai (Friedrich Schröder) 1947
Nachtigall, Die (Hans Schanzara) 1947
Nacht in Venedig, Eine (Johann Strauß) 1883
Nakiris Hochzeit (Paul Lincke) 1902
Nanon, die Wirtin vom goldenen Lamm (Richard Genée) 1877
No, no, Nanette (Vincent Youmans) 1924
Obersteiger, Der (Carl Zeller) 1894

Olly-Polly (Walter Kollo) 1925
Opernball, Der (Richard Heuberger) 1898
Orlow, Der (Bruno Granichstaedten) 1924
Orpheus in der Unterwelt (Jacques Offenbach) 1858
Paganini (Franz Lehár) 1925
Page des Königs, Der (Walter W. Goetze) 1933
Pariser Hochzeit (Hans May) 1954
Pariserin, Die (Franz v. Suppé) 1898
Pariser Leben (Jacques Offenbach) 1866
Paul Bunyam (Benjamin Britten) 1941
Pensionat, Das (Franz v. Suppé) 1860
Peppina (Robert Stolz) 1930
Perichole (Jacques Offenbach) 1868
Perlen der Cleopatra, Die (Oscar Straus) 1923
Perle von Tokay, Die (Fred Raymond) 1941
Pique Dame (Franz v. Suppé) 1864
Polenblut (Oskar Nedbal) 1913
Polnische Wirtschaft (Jean Gilbert) 1910
Premiere in Mailand (Gerhard Winkler) 1950
Prinzessin für eine Nacht (Victor Corzilius) 1932
Prinzessin Nofretete (Nico Dostal) 1936
Prinzessin Ti-Ti-Pa (Robert Stolz) 1921
Prinzessin vom Nil, Die (Victor Hollander) 1915
Prinz Methusalem (Johann Strauß) 1877
Prinz von Thule (Rudolf Kattnigg) 1936
p'tites Michu, Les (André Messager) 1897
Puppe, Die (Edmond Audran) 1899
Puppchen (Jean Gilbert) 1912
Rastelbinder, Der (Franz Lehár) 1902
Reise um die Erde (Robert Stolz) 1937
Romanze im Schloß (Fred Raymond) 1947
Rose von Stambul, Die (Leo Fall) 1916
Roulette der Liebe (Arno Vetterling) 1950
Roxy und ihr Wunderteam (Paul Abraham) 1937
Saison in Salzburg (Fred Raymond) 1938
Schach dem König (Walter W. Goetze) 1935
Scheidungsreise, Die (Hugo Hirsch) 1918
Schelm von Bergen, Der (Alfred Olschlagel) 1888
schöne Galathee, Die (Franz v. Suppé) 1865
schöne Helena, Die (Jacques Offenbach) 1864
schöne Liedersänger, Der (Joseph Hellmesberger) 1905

Schön ist die Welt (Franz Lehár) 1931
Schützenliesel (Edmund Eysler) 1905
Schwalbenhochzeit, Die (Leon Jessel) 1921
schwarze Hecht, Der (s. Feuerwerk)
Schwarze Husaren (Walter W. Goetze) 1931
Schwarzwaldmädel (Leon Jessel) 1917
Seekadett, Der (Richard Genée) 1876
See See (Sidney Jones) 1906
Sensation im Trocadero (Walter W. Goetze) 1936
Simplicius (Johann Strauß) 1887
Sissy (Fritz Kreisler) 1932
Soldat der Marie, Der (Leo Ascher) 1915
Spiegel, das Kätzchen (Paul Burkhard) 1956
Spiel nicht mit der Liebe (Walter Bromme) 1934
Spitzenkönigin, Die (Walter W. Goetze) 1920
Spitzentuch der Königin, Das (Johann Strauß) 1880
Stern, Der (Alexis E. Chabrier) 1877
Strohwitwe, Die (Leo Blech) 1920
Strumpfband der Pompadour (Edmund Eysler) 1930
Sühneprinz, Der (Otto Findeisen) 1904
süße Mädel, Das (Heinrich Reinhardt) 1901
süßen Grisetten, Die (Heinrich Reinhardt) 1907
süßeste Schwindel der Welt, Der (Robert Stolz) 1938
Tag im Paradies, Ein (Edmund Eysler) 1913
Talisman, Der (Robert Planquette) 1893
Tangoprinzessin, Die (Jean Gilbert) 1913
Tango um Mitternacht (Karl Komjati) 1932
Tanz der Herzen (Walter W. Goetze) 1940
Tänzerin Fanny Elßler, Die (nach Johann Strauß) 1934
Tanzgräfin, Die (Robert Stolz) 1921
Tanz ins Glück (Robert Stolz) 1921
tapfere Soldat, Der (Oscar Straus) 1908
Tausendundeine Nacht (s. Indigo)
Tenor der Herzogin, Der (Eduard Künneke) 1929
Tic-Tac (Paul Burkhard) 1944
tolle Komteß, Die (Walter Kollo) 1916
tolle Lola, Die (Hugo Hirsch) 1923
tolles Mädel, Ein (Carl Michael Ziehrer) 1908
Über alles siegt die Liebe (Edmund Nick) 1939
Ungarische Hochzeit (Nico Dostal) 1939
Vagabund, Der (Carl Zeller) 1886

Vagabundenmädel (Jean Gilbert) 1918
Veilchenkavalier, Der (Joseph Hellmesberger) 1911
Veilchenmädel, Das (Joseph Hellmesberger) 1904
Veilchen vom Montmartre, Das (Emmerich Kálmán) 1930
Venus im Grünen (Oscar Straus) 1910
Venus in Seide (Robert Stolz) 1932
Verlobung bei der Laterne, Die (Jacques Offenbach) 1857
verlorene Walzer, Der (s. Zwei Herzen im Dreivierteltakt)
verwunschene Schloß, Das (Karl Millöcker) 1878
Vetter aus Dingsda, Der (Eduard Künneke) 1921
Vielgeliebte, Die (Eduard Künneke) 1919
Vielgeliebte, Die (Nico Dostal) 1934
Victoria und ihr Husar (Paul Abraham) 1930
Vizeadmiral, Der (Karl Millöcker) 1886
Vogelhändler, Der (Carl Zeller) 1891
Waldmeister (Johann Strauß) 1895
Walzer für dich, Ein (Will Meisel) 1935
Walzerparadies, Das (Oscar Straus) 1935
Walzertraum, Ein (Oscar Straus) 1907
Wenn die kleinen Veilchen blühn (Robert Stolz) 1932
Wenn Liebe erwacht (Eduard Künneke) 1920
Wie einst im Mai (Walter Kollo) 1911
Wien bei Nacht (Joseph Hellmesberger) 1904
Wiener Blut (nach Johann Strauß) 1899
Wiener Frauen (Franz Lehár) 1902
Wo die Lerche singt (Franz Lehár) 1918
Xanthippe (Edmund Nick) 1938
Zarewitsch, Der (Franz Lehár) 1927
Zehn Mädchen und kein Mann (Franz v. Suppé) 1862
Zigeunerbaron, Der (Johann Strauß) 1885
Zigeunerliebe (Franz Lehár) 1910
Zigeunerprimas, Der (Emmerich Kálmán) 1912
Zirkus Aimée (Ralph Benatzky) 1932
Zirkusblut (Niko Dostal) 1951
Zirkuskind, Das (Edmund Eysler) 1911
Zirkusprinzessin, Die (Emmerich Kálmán) 1926
Zwei Herzen im Dreivierteltakt („Der verlorene Walzer“; Robert Stolz) 1933

DAS MUSICAL

Die Geschichte des aus Amerika kommenden Musicals – korrekte Bezeichnung „Musical play" – beginnt ungefähr gleichzeitig mit der der europäischen Operette (siehe untenstehende Übersicht).

Vorläufer waren die nach Amerika verpflanzten englischen Ballad-operas. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts fand man einen eigenständigen Ton, verwischte ihn dann jedoch wieder durch die Übernahme europäischer Operettenelemente, von skurrilen „extravagances", von Revuen (Ziegfeld) und anderen Mitteln des Unterhaltungstheaters. Unterhaltungstheater will auch das heutige Musical sein, selbst dort, wo es nicht nur heitere Stoffe wählt. Äußerlich stellt das Musical eine Mischung der verschiedensten mit Musik versehenen Bühnenwerke dar. Es hat etwas von der Oper, der Operette, dem Singspiel, dem Schauspiel, der Revue, dem Ballett, dem Kabarett, dem Varieté. Hinzu kommen die starken Einflüsse der Musikfolklore der nordamerikanischen Farbigen und des Jazz. In den besten Schöpfungen ist es gelungen, diese Bestandteile dramaturgisch zu einer Einheit zu binden. So werden beispielsweise Tänze, Chansons oder gefühlsbetonte Lieder nicht einfach „eingelegt" wie bei vielen Operetten, wo sie als Aufputz ohne dramaturgischen Sinn erscheinen, sondern wachsen als Tanze, Schlager und Lieder sinnvoll aus der Handlung heraus, sind zuweilen sogar dramaturgische Angelpunkte und daher schlechthin unentbehrlich.

Die Entwicklung des Musical play ist noch nicht abgeschlossen. Zwar steht das Ziel dramaturgisch fest, doch bleibt die Verwendung musikalischer Mittel vielfach schwankend: Bald nahert sich die Musik zu sehr der Oper, bald gleitet sie in Revuemanier ab oder versucht sich in Mischstilen. Aber das echte Musical der neuen Zeit ist kaum ein Vierteljahrhundert alt; da es in seiner Zielrichtung vielfach den Bedurfnissen der Gegenwart entspricht, ist es vielleicht berufen, die Operette zu ersetzen oder in neuer Richtung weiterzuführen.

Zeittafel des amerikanischen Musicals

Wichtige Stationen in der Geschichte des amerikanischen Musical Play und seiner Vorläufer sind (in Klammern die Komponisten):

1866 The black crook (Operti)
1868 Humpty Dumpty (A. Reiff)
1874 Evangeline (E. E. Rice)
1879 The brook (aus vorhandener Musik zusammengestellt)
1887 The little Tycoon (Willard Spencer)
1892 The isle of Champagne (William Wallace Furst)
1893 A trip to Chinatown (Percy Gaunt)
1895 The wizard of the Nile (Victor Herbert)

1898 The fortune teller (Victor Herbert)
1903 Babes in Toyland (Victor Herbert)
1906 Forty-five minutes from Broadway (George M. Cohan)
1911 The hen Pecks (A. Baldwin Sloane)
1913 Sweethearts (Victor Herbert)
1914 Watch your step (Irving Berlin)
1918 Ladies first (A. Baldwin Sloane)
1924 Lady, be good (George Gershwin)
1926 Oh Kay! (George Gershwin)
1927 Show boat (Jerome Kern)
1930 Triple sec (Marc Blitzstein)
Girl crazy (George Gershwin)
1931 Of thee I sing (George Gershwin)
1934 Anything goes (Cole Porter)
1936 On your toes (Richard Rogers)
1937 Babes in arms (Richard Rodgers)
The cradle will rock (Marc Blitzstein)
1938 The boys from Syracuse (Richard Rodgers)
1940 The condemned (Marc Blitzstein)
Paul Joey (Richard Rodgers)
1941 Lady in the dark (Kurt Weill)
No for an answer (Marc Blitzstein)
1943 Oklahoma! (Richard Rodgers)
One touch of Venus (Kurt Weill)
1944 On the town (Leonard Bernstein)
1945 Carmen Jones (Richard Rodgers)
Carousel (Richard Rodgers)
1946 Annie get your gun (Irving Berlin)
1947 Street scene (Kurt Weill)
Finnian's rainbow (Burton Lane)
1948 Kiss me, Kate (Cole Porter)
1949 Lost in the stars (Kurt Weill)
Miss Liberty (Irving Berlin)
South Pacific (Richard Rodgers)
Gentlemen prefer blonds (Jule Styne)
1951 The king and I (Richard Rodgers)
1953 Can-can (Cole Porter)
Wonderful town (Leonard Bernstein)
1954 The pajama game (Richard Adler und J. Ross)
Fanny (Harold Rome)
1955 Silk stockings (Cole Porter)

1956 Candide (Leonard Bernstein)
My fair lady (Frederick Loewe)
The most happy fella (Frank Loesser)
Li'l Abner (Gene de Paul)
Katharina Knie (Mischa Spoliansky)
1957 New Girl-Town (Robert Mevill)
West side story (Leonard Bernstein)
Piriluoh (Jean Wiener)
The music man (Meredith Willson)
1958 Oh captain (Jay Livingstone und Ray Evans)

SCHAUSPIELMUSIK

Zu allen Zeiten und in allen Ländern stehen Schauspiel und Musik in bald loser und bald inniger Verbindung. Vorgänge auf oder hinter der Bühne wurden im alten Griechenland, im Orient, im europäischen Mittelalter musikalisch begleitet, gestutzt oder ausgedeutet. Die verwendeten Mittel reichen vom einfachen, aber aufrüttelnden Gongschlag oder Bläsersignal bis zu einem verschiedenartig besetzten kleinen Instrumentarium und chorischen Wechselgesängen.

Von Bühnenmusik als einem wesentlichen Bestandteil der Aufführung kann jedoch erst seit dem 16. Jahrhundert die Rede sein. Sie spaltet sich sehr schnell in zwei Gruppen mit völlig andersgearteter Richtung: die Schauspielbühne des elisabethanischen Englands mit ihren Berufsmusikern wird zum entwicklungsgeschichtlichen Fundament der Musik für das gesprochene Schauspiel, die Florentiner Camerata um 1600 führt zur gesungenen Oper. Entscheidende Namen: in England Shakespeare, in Italien Peri, Caccini, spater Monteverdi. Die Entwicklungslinien von Schauspiel- und Opernmusik haben sich weiterhin vielfach berührt, zuweilen auch gekreuzt.

In der Musik zu Schauspielen unterscheidet man zweckmäßig zwischen Bühnen- und Schauspielmusik.

Bühnenmusik im engeren Sinne, auch Inzidenzmusik genannt, ist diejenige Musik, die auf oder hinter der Bühne gespielt oder gesungen wird, zu den inneren oder äußeren Vorgängen gehort, und die der Dichter aus diesem Grunde auch ausdrücklich verlangt. Besonders nachdrücklich und ausführlich bei Shakespeare, dessen Stücke daher auch immer wieder mit Bühnenmusik versehen wurden – je nach der Enstehungszeit der Komposition in anderem Stil.

Daneben steht die Schauspielmusik als begleitende, stutzende, psychologisch ergänzende oder ausdeutende Tonkunst. Sie ist nicht ein notwendiger Bestandteil des Ganzen wie die Inzidenzmusiken – die Vorgänge im Schauspiel sind auch ohne sie möglich. Doch als verbindende, nachtraglich ausschwingende oder

vorwegnehmende Stimmungskunst vermag sie die von Wort und Spiel ausgehenden Eindrücke zu vertiefen. Ihre Mittel bestehen aus Instrumentalstücken wie Ouverture, Zwischenaktmusik, Begleitmusik zu bestimmten Vorgängen (etwa kriegerischer, tänzerischer oder übersinnlicher Art), aus Vokalstücken wie Liedern und Chören.

Ob zu einem Schauspiel Musik (außer Inzidenzmusik) geschrieben werden soll, in welchem Umfang, bei welchen Anlässen, welche Aufgaben und welchen Charakter sie haben müsse, darüber gehen die Ansichten auseinander. Goethes musikalischer Berater, K. F. Zelter, meint: „jedes bedeutende Theaterstück müsse seine eigene Musik haben". Diese sehr weitgehende Forderung schränkt Busoni ein. Ein „Muß" sieht er nur gegeben „bei Tänzen, Märschen, Liedern und beim Eintritt des Übernatürlichen in die Handlung". Lessing als Meister der Schauspieldramaturgie vertritt – sehr bezeichnend – den Standpunkt, ein Orchesterstück im Schauspiel dürfe nur zur Leidenschaft darstellen (gemäß dem dramaturgischen Gesetz der Verkürzung) und dürfe nichts von dem Geschehen im Schauspiel vorwegnehmen. Beethoven dagegen nimmt in der Ouverture zu „Egmont" das Gesamtgeschehen vorweg – auch die von Goethe erst für den Schluß geforderte „Siegessinfonie".

Busonis Wort vom „Übernatürlichen", dem im Schauspiel eine Musik wohl anstehe, läßt sich als Leitfaden in der Geschichte der Schauspielmusik verwenden, wenn man unter Übernatürlichem das Walten der Götter und des Schicksals versteht, das Allegorische wie das Märchenhafte – kurz alles, was nicht nur realistisch und rationalistisch zu fassen ist. Daher die Vorliebe der Bühnenkomponisten für die altgriechischen Klassiker Äschylus, Sophokles, Euripides, Aristophanes, dann für Shakespeare, weiter für die französischen Klassiker des 17. Jahrhunderts Corneille, Racine, Molière (hier ist besonders auf Lully zu verweisen), vor und nach 1800 vor allem für Goethe (der am liebsten den ganzen „Faust" vertont sehen wollte) und Schiller (durch sein Anknüpfen an die griechische Antike), im 19. Jahrhundert selbstverständlich für die „übernatürliche Welt" der Romantik. Wesentlich „natürlicher" und rationalistischer ist die Dichtung um und nach 1900, so daß die Komponisten von Schauspielmusiken im allgemeinen lieber auf Stoffe und Stücke der Vergangenheit zurückgreifen und den hundert bestehenden Kompositionen neue, wenngleich in anderem Geiste hinzufügen – es sei denn, zeitgenössische Dichter hätten „übernatürliche Stoffe" auf die Bühne gebracht (etwa G. Hauptmann, M. Maeterlinck u. a.). Moderne Dichtungen gestaltet man eher zu Opern um, als daß man sie mit Schauspielmusik versieht.

Schauspielmusiken (Übersicht)

In die folgende Übersicht wurden die kaum noch zu zählenden selbständigen Ouvertüren zu Schauspielen oder vertonte Einzelstellen aus Bühnen-

werken nicht aufgenommen; ebensowenig erscheinen die tausende von schnell niedergeschriebenen Gebrauchsmusiken von allen möglichen Theaterkapellmeistern. Die Übersicht soll vor allem zeigen, welche Bühnendichter und Bühnenwerke besonders stark gewirkt haben auf solche ältere und neuere Komponisten, die durch musikalische Schöpfungen auf anderen Gebieten bekannt geworden sind.

Werk	*Dichter*	*Komponist*	*Erstaufführung*
Ahnfrau, Die	F. Grillparzer	J. N. Hummel	1823
Aladin	A. Oehlenschläger	S. Danning	1916
		C. Nielsen	1923
Amphion	P. Valéry	A. Honegger	1931
Andromeda	P. Corneille	M.-A. Charpentier	1682
Angelo	V. Hugo	R. Hahn	1905
Antigone	Sophokles	F. Mendelssohn-Bartholdy	1842
		J. Binet	1937
		J. Chailley	1939
		A. Jolivet	1951
		J. F. Zbinden	1954
	Sophokles/Cocteau	A. Honegger	1927
Antonius u. Cleopatra	Shakespeare/Gide	J. Ibert	1932
Arlésienne, L'	A. Daudet	G. Bizet	1873
Athalie	J. B. Racine	J.-B. Moreau	1691
		F. Mendelssohn-Bartholdy	1842
blaue Vogel, Der	M. Maeterlinck	N. O'Neill	1909
		E. Humperdinck	1912
Braut von Messina, Die	F. v. Schiller	F. S. v. Destouches	1803
		E. T. A. Hoffmann	1813
Britannicus	J. B. Racine	A. Jolivet	1949
Bürger als Edelmann, Der	J. B. Molière	J.-B. Lully	1670
		R. Strauss	1912
		C. Delvincourt	1948
Caligula	A. Dumas	G. Fauré	1888
Circe	P. Calderon	E. Künneke	1912
Clavigo	J. W. v. Goethe	Z. Fibich	1866
Coriolan	H. J. Collin	L. van Beethoven	1807
	W. Shakespeare	A. Jolivet	1956
Don Juan und Faust	Ch. D. Grabbe	A. Kaiser	1896

Werk	*Dichter*	*Komponist*	*Erstaufführung*
Don Quixote	V. Sardou	A. Renaud	1895
Egmont	J. W. v. Goethe	L. van Beethoven	1810
eingebildete Kranke, Der	J. B. Molière	M.-A. Charpentier	1673
		A. Jolivet	1944
Elektra	Sophokles	G. Bantock	1909
		W. J. Damrosch	1917
		A. Diepenbrock	1920
		M. Labroca	1956
Esther	J. B. Racine	J. B. Moreau	1689
		J. Kozłowski	1810
		R. Hahn	1905
Eumeniden, Die	Äschylus	Ch. V. Stanford	1886
Faust	J. W. v. Goethe	K. Eberwein	1812
		A. H. Fürst Radziwill	1835
		H. H. Pierson	1854
		J. v. Herbeck	1854
		J. Rietz	vor 1870
		E. Lassen	1876
		E. Lassen	um 1890
		A. Bungert	1903
		M. v. Schillings	1908
		F. v. Weingartner	1908
		L. Reichwein	1909
		E. Künneke	1911
		A. Diepenbrock	1918
		H. Simon	1932
Fest auf Solhaug, Das	H. Ibsen	H. Pfitzner	1890
		H. Wolf	1897
Frösche, Die	Aristophanes	E. Humperdinck	1886
gefesselte Prometheus, Der	Äschylus	A. Honegger	1946
		A. Jolivet	1954
Götz v. Berlichingen	J. W. v. Goethe	J. Haydn	verloren
gute Mensch von Sezuan, Der	B. Brecht	R. Vlad	1956
Hakon Jarl	A. Oehlenschläger	J. P. E. Hartmann	1844, 1857
Hamlet	W. Shakespeare	J. R. Zumsteeg	um 1790
		V. de Joncières	um 1867
		G. Henschel	1892
		N. O'Neill	1904

Werk	*Dichter*	*Komponist*	*Erstaufführung*
Hamlet	W. Shakespeare	H. Tiessen	1920
		A. Honegger	1946
Hanneles Himmelfahrt	G. Hauptmann	M. Marschalk	1893
		K. Flodin	um 1900
Heinrich IV.	W. Shakespeare	J. G. Albrechtsberger	vor 1800
Heinrich VIII.	W. Shakespeare	A. Sullivan	1877
		E. German	1892
Helena von Sparta	E. Verhaeren	D. v. Séverac	1912
Hochzeit des Figaro, Die	P. A. Beaumarchais	R. M. Glière	1925
Horace	P. Corneille	A. Jolivet	1947
In der Bergschlucht	J. Synge	A. Honegger	1941
Ion	Euripides	Ch. Wood	1890
Iphigenie auf Tauris	Euripides	Ch. Wood	1894
Iphigenie in Aulis	Euripides	A. Koreschtschenko	um 1905
		W. J. Damrosch	1915
	J. B. Racine	A. Jolivet	1949
Judith	A. Bennett	G. Bantock	1919
Julius Cäsar	W. Shakespeare	H. v. Bülow	1867
Jungfrau von Orleans, Die	F. v. Schiller	F. S. v. Destouches	1803
Käthchen v. Heilbronn	H. v. Kleist	H. Pfitzner	1905
Kaufmann von Venedig, Der	W. Shakespeare	Th. A. Arne	1742
		A. Sullivan	1871
		E. Humperdinck	1905
		J. Halvorsen	1926
König amüsiert sich, Der	V. Hugo	L. Delibes	1882
König Lear	W. Shakespeare	J. Haydn	um 1774
		J. André	1778
		K. D. Stegmann	1780
		M. Balakirew	1861
König Stephan	A. v. Kotzebue	L. van Beethoven	1812
Leonore Prohaska	F. Duncker	L. van Beethoven	1815
Libussa	F. Grillparzer	J. v. Herbeck	1875
Lucrezia Borgia	V. Hugo	R. Hahn	1911
lustigen Weiber von Windsor, Die	W. Shakespeare	St. Moniuszko	nach 1860
		A. Sullivan	1874
		E. Humperdinck	1908

Werk	*Dichter*	*Komponist*	*Erstaufführung*
Lysistrata	Aristophanes	R. M. Glière	1923
		W. Fortner	1945
Macbeth	W. Shakespeare	M. Locke	1672
		K. D. Stegmann	1784
		J. F. Reichardt	1787
		J. R. Zumsteeg	um 1790
		F. S. v. Destouches	1800
		L. Spohr	1825
		A. Sullivan	1888
		G. Bantock	1926
		A. Chatschaturjan	1934, 1955
Mahagonny	B. Brecht	K. Weill	1927
Manfred	Lord Byron	R. Schumann	1849
Maria Stuart	F. v. Schiller	J. Halvorsen	1929
Marsyas	B. Verhagen	A. Diepenbrock	1910
Martyrium des heiligen Sebastian, Das	G. d'Annunzio	C. Debussy	1911
Maß für Maß	W. Shakespeare	D. Kabalewski	1939
Medea	Euripides	W. Taubert	um 1880
		W. J. Damrosch	1915
		J. Halvorsen	1918
	P. Corneille	M.-A. Charpentier	1694
Merlin	K. Immermann	H. Tiessen	1918
Mirakel, Das	K. Vollmöller	E. Humperdinck	1911
Mitridate	J. B. Racine	J. A. Scheibe	1738
Nibelungen, Die	F. Hebbel	E. Lassen	?
obstacle, L'	A. Daudet	R. Hahn	1890
Ödipus	Sophokles	Ch. V. Stanford	1887
		A. Iljinski	um 1900
		R. M. Glière	1921
		C. Delvincourt	1939
		A. Honegger	1947
Ödipus in Kolonos	Sophokles	F. Mendelssohn-Bartholdy	1845
		E. Lassen	vor 1900
Olaf der Heilige	A. Oehlenschläger	J. P. E. Hartmann	1838
Orestie	Äschylus	M. v. Schillings	1900, 1908
	Äschylus/Claudel	D. Milhaud	1913, 1919
Pandora	J. W. v. Goethe	C. Beck	1945

Werk	*Dichter*	*Komponist*	*Erstaufführung*
Peer Gynt	H. Ibsen	E. Grieg	1876
		H. Svaederud	1948
Pelleas und Melisande	M. Maeterlinck	G. Fauré	1898
Perser, Die	Äschylus	J. Chailley	1936
Phädra	J. B. Racine	J. Massenet	1900
Philoktet	Sophokles	A. Iljinski	um 1900
Pippa tanzt, Und	G. Hauptmann	M. Marschalk	1906
Polyeucte	P. Corneille	J. A. Scheibe	1738
Preziosa	P. A. Wolff	K. Eberwein	1811
		C. M. v. Weber	1821
Queen Mary	A. Tennyson	Ch. V. Standford	1876
Räuber, Die	F. v. Schiller	J. R. Zumsteeg	um 1790
		J. A. Leibrock	um 1850
Richard III.	W. Shakespeare	E. German	1889
Richter von Zalamea	P. Calderón	E. Humperdinck	1883
Romeo und Julia	W. Shakespeare	G. Benda	1776
		E. German	1895
Rosamunde	H. v. Chezy	F. Schubert	1823, 1867
Ruinen von Athen, Die	A. v. Kotzebue	L. van Beethoven	1812
Salome	O. Wilde	G. Bantock	1908
Saul	A. Gide	A. Honegger	1922
Schneeflöckchen, Ein	A. N. Ostrowski	A. T. Gretschaninow	1900
Schutzflehenden, Die	Äschylus	A. Honegger	1941
seidene Schuh, Der	P. Claudel	A. Honegger	1943
Sigurd Jorsalfar	B. Björnson	E. Grieg	1872
Sommernachtstraum, Ein	W. Shakespeare	H. Purcell	1692
		F. Mendelssohn-Bartholdy	1826-43
		E. Křenek	1926
		E. Nick	1934
		R. Wagner-Régeny	1934
		J. Weismann	1935
		C. Orff	1939, 1952
		M. Lehmann	1958
Spiegelmensch	F. Werfel	W. Grosz	1922
standhafte Prinz, Der	P. Calderón	H. Opienski	1905
Sturm, Der	W. Shakespeare	J. Banister	1674
		H. Purcell	um 1695
		Th. A. Arne	1746

Werk	*Dichter*	*Komponist*	*Erstaufführung*
Sturm, Der	W. Shakespeare	W. Boyce	um 1760
		Th. Linley	nach 1770
		A. Sullivan	1861
		W. Taubert	vor 1870
		F. Corder	1886
		E. German	1892
		E. Humperdinck	1907
		A. Bliss	1921
		A. Honegger	1923
Tamara	K. Hamsun	J. Halvorsen	1904
Thamos, König in Ägypten	T. Ph. v. Gebler	W. A. Mozart	1773
Timon von Athen	W. Shakespeare	H. Purcell	1694
Tod Iwans des Schrecklichen, Der	A. K. Tolstoi	A. T. Gretschaninow	1899
Traumspiel	A. Strindberg	E. N. v. Rezniček	um 1906
Trojanerinnen, Die	Euripides	A. Koreschtschenko	um 1905
Turandot	C. Gozzi/Schiller	F. S. v. Destouches	1802
	C. Gozzi	C. M. v. Weber	1809
		F. Busoni	1906
versunkene Glocke, Die	G. Hauptmann	M. Marschalk	1906
		W. Grosz	1932
Viel Lärm um Nichts	W. Shakespeare	B. Godard	nach 1880
		E. German	1898
		E. W. Korngold	1918
		E. Dressel	1923
Vögel, Die	Aristophanes	A. Diepenbrock	1917
		G. Auric	1926
Wallensteins Lager	F. v. Schiller	F. S. v. Destouches	1798
		J. v. Herbeck	1871
Was Ihr wollt	W. Shakespeare	Z. Fibich	1877
		C. Elling	1889
		E. German	1896
		E. Humperdinck	1907
		G. Ramin	?
Wie es Euch gefällt	W. Shakespeare	J. Halvorsen	1912
Wieland der Schmied	H. Drachmann	F. V. Henriques	1898
Wilhelm Tell	F. v. Schiller	F. S. v. Destouches	1804

Werk	*Dichter*	*Komponist*	*Erstaufführung*
Wintermärchen, Ein	W. Shakespeare	F. v. Flotow	1859
		E. Humperdinck	1906
		J. Bittner	nach 1910
		M. Labroca	1956
Wojewode, Der	A. Ostrowski	P. I. Blaramberg	1865
Zar Boris	A. K. Tolstoi	W. Kalinnikow	1898

BALLETTMUSIK

Allgemeines

Unter Ballettmusik sei hier die Musik verstanden, die für künstlerisch selbständige Gruppenschautänze geschrieben wird, also nicht für Schautänze als Einlagen in Opern und dergleichen, obwohl solche Einlagen oft in besonderer Choreographie auch selbständig aufgeführt werden.

Die entscheidenden Gestaltungskräfte bezieht die Ballettmusik aus dem Rhythmus, sei es als Stütze für die Bewegungen der Tanzgruppe, sei es als Ausdeutung durch die Tanzgruppe. Liegt dem Getanzten ein bestimmter Ablauf oder eine Handlung zugrunde, so kann die Musik diese ihrerseits ausdeuten. Das Verhältnis von Musik zu künstlerischem Tanz ist nicht frei von einer Problematik, die derjenigen bei der Oper ähnelt: Soll die Musik dem Tanz dienen, soll sich der Tanz der Musik unterordnen, darf die Musik ihren eigenen Formgesetzen folgen, ist eine Verbindung von Tanz und Musik unumgängliche Voraussetzung für das Ballett, kann es eine Vermischung von Tanzkunst und Tonkunst geben? Zwei Stimmen hierzu (aus dem Ballettheft der Schriftenreihe „Musik der Zeit", 1952):

„Für absolute Musik sind am Ende nur absolute Hörer empfänglich. Die absolute Tanzkunst untersteht einem ähnlichen Gesetz... Die meisten deutschen Tanzkritiker sind für Tanz interessierte Musikkritiker. Tanz läßt sich jedoch nicht vom Ohr her beurteilen. Ein Tanz, dessen Ablauf dem der Musik entspricht, kann ein sehr unvollkommener, tänzerisch bedeutungsloser Tanz sein. Nijinski war .... ein äußerst unmusikalischer Tänzer. Der Grad der tänzerischen Begabung ist offensichtlich nicht an den Grad der Musikempfindung gebunden...., Die Vorschriften, die sich aus der Musik ergeben...' Das ist Stravinskys Diktion.... Aber die Vorschriften, die sich aus dem Tanz ergeben?... Natürlich rechnete er (Stravinsky) es Nijinski als einen Fehler an, daß dieser das Tempo der Musik verlangsamte, um komplizierte Tanzbewegungen, an die der Komponist nie gedacht hatte, entwerfen zu können. Aber der Fehler entsprang schließlich einem übermächtigen und rein tänzerischen Gestaltungsdrang. Der Konflikt ... ist

ein grundsätzlicher... Und der Rhythmus der Musik muß keineswegs untänzerisch sein, wenn er mit dem Rhythmus der zugleich aus sich Tanzenden kollidiert. Aber die Musik, die den tänzerischen Impuls wecken oder fördern soll, darf dem Tanz nicht den Atem nehmen..." *Werner Suhr*

„Ebenso wie für das Drama oder für die Oper hält er (gemeint ist Serge Lifar) eine durchgehende Handlung von dramatischem Interesse und von dramatischer Wirkung für notwendig. Die Musik als ein Wesensbestandteil des Balletts muß formal klar und überschaubar gegliedert sein und mit den Formgesetzen des klassischen Bewegungskodex harmonieren. Sie soll dabei in ihrem Ablauf vor allem rhythmisch kontinuierlich sein, damit sie den Schwung der Bewegung nicht hemme, sondern trage. Darüber hinaus hat sie sich mit dem Tanz in alle Funktionen zu teilen, die im Drama dem Wort und dem Gedanken zugewiesen sind. Diese Anschauungen stimmen im großen ganzen mit den Prinzipien meiner Ballette überein. Durch die unmittelbare Begegnung mit dem modernen klassischen Tanz anläßlich der Realisierung des ‚Joan von Zarissa' durch Serge Lifar aber erhielt ich starke Impulse in der Richtung einer noch strengeren formalen Gebundenheit, die sich unter anderem auch in der fast völligen Ausschaltung aller ‚rezitativischen' Bestandteile ausdrückt. Sicher hat die Theatermusik eine andere Funktion als die absolute Musik und muß ihrem Wesen nach anders geartet sein. Trotzdem muß auch die Musik zu einem Pas de deux unabhängig von der Szene als geschlossene Form bestehen können... Der Weg, den die Musik gemeinsam mit der Ballettkunst gehen kann, führt ohne Zweifel zu einer strengeren formalen Bindung der Theatermusik überhaupt und zu der Erkenntnis, daß die Verbindung der Künste zwar möglich ist, nicht aber ihre Vermischung." *Werner Egk*

Grundgedanke des Balletts ist es, ein Geschehen, eine Handlung, eine Stimmung u. a. darzustellen durch Körperbewegungen im Raum. Wie das zu geschehen habe, wird von den verschiedenen Richtungen in den verschiedenen Epochen unterschiedlich beantwortet. Das gilt besonders für die Frage, ob und welche anderen Künste (Dichtung, Architektur, Malerei, sogar Musik) oder welche Hilfsmittel (Beleuchtung, Kostüm) einzeln oder im Verein zur Verwirklichung des tänzerischen Ausdruckswollens herangezogen werden sollen.

So umspannt die (hier nicht zu untersuchende) Geschichte des Balletts alle Möglichkeiten von nur äußerlichen Ausstattungsaufzügen bis zum nichtnaturalistischen Beherrschen des Raums durch die Tänzer (Oskar Schlemmer). Im letzten Falle (ähnlich auch bei Rudolf von Laban und Mary Wigman) hat auch die Musik völlig zurückzutreten oder ganz zu verschwinden; sie wird allenfalls durch Geräusche ersetzt.

Zeitliche Entwicklung

1581

„Le ballet comique de la reine" („Circe"), aufgeführt in Paris, ist der erste belegte Beweis einer Ballettaufführung, in der Pantomime, Figuraltänze, Text, Musik und Ausstattung durch eine einheitliche dramatische Handlung verbunden sind. Entwurf und Choreographie stammten von dem Violinisten Bathasar de Beaujoyleux (genannt Baltazarini), die Musik von Lambert de Beaulieu und Jacques Salomon; aufgeführt von Personen des Adels.

Nach 1600

„Ballet de cour" (Hofballett). Ausbau des im „Ballett comique de la reine" eingeschlagenen Weges. Dreiteilig: A. Ouvertüre (gesprochenes oder gesungenes Vorspiel), B. Entrées (Einzeltänze wie Courante, Bourrée, Pavane, Galliarde, Chaconne), C. Grand ballet (Gemeinschaftsauftritt aller Mitwirkenden). Aufführende wiederum Mitglieder des Hofes und Berufstänzer (nur Männer).

17. Jahrhundert

Der tanzbegeisterte (selbst auch mitwirkende) Ludwig XIV. verpflichtet auf Anraten Lullys regelrechte Tanzlehrer. Die Bewegungen werden kunstvoller. Ballettbegeisterung in ganz Frankreich. Zum ersten Male treten Berufstänzerinnen auf. Charles-Louis Beauchamps (1636–1705) ist Schöpfer des „klassischen Balletts".

18. Jahrhundert

Das französische Ballett wird in ganz Europa nachgeahmt. Neue Schritte und Figuren werden erdacht. Jahrhundert der Tänzer und der ersten großen Choreographen. Gaetano Vestris (1729–1808; sein Sohn Auguste gilt als Erfinder der Pirouette); Jean George Noverre (1727–1810) begründete die neuere Choreographie und das Handlungsballett („Ballet d'action"), schrieb berühmte „Briefe über die Tanzkunst und Ballette": „Gebärden und Schritte müssen selbständig sprechen lernen".

In Italien: Gasparo Angiolini (1723–1796).

In Rußland: 1734 Gründung der ersten Ballettschule in Petersburg (Pflege des aus Frankreich kommenden klassischen Balletts), um 1760 volksnäherer Tanzunterricht in Moskau (Waisenschule).

19. Jahrhundert

Jahrhundert der großen Tänzerinnen: Maria Taglioni (1804–1884) strebte – wie die ganze Romantik – dem Natürlicheren zu, führte das Trikot als Kostüm ein. Carlotta Grisi (geb. 1819) verkörperte romantisches Liebesleid. Fanny Elßler (1810–1884), Meisterin des Spitzentanzes, wurde Oxforder „Ehrendoktor der Tanzkunst".

Bedeutender Choreograph in Italien und Wien: Salvatore Vigano (1769–1821), besonders Massenszenen; legte Wert auf wirkliches Körper- und Raumgefühl.

Rußland hat seit der Jahrhundertmitte eine eigenständige Ballettkunst. Gepflegt wird der klassisch-romantische Tanz. Der Moskauer Stil stellt die Ballerina in den Mittelpunkt, der erste Tänzer wird neben der Ballerina zur Nebenrolle.

20. Jahrhundert

Siegeszug des russischen Balletts, angeregt durch die auf größere Natürlichkeit und freies Körpergefühl drängende Amerikanerin Isadora Duncan (1878 bis 1927). Ihre Lehre wird in Petersburg aufgenommen von Michael Fokin (1880 bis 1942). Weiterentwicklung durch Sergei Diaghilew (1872–1929), der bedeutende Komponisten und bildende Künstler heranzieht, der Ballettkunst in Europa und Amerika einen neuen Aufschwung bringt, mehr und mehr (von Monte Carlo aus) einen internationalen Stil herausbildet. Mit ihm arbeiten zeitweise die berühmtesten Tänzerinnen, Choreographen, Musiker, Maler, Dichter. Bedeutende Nachfolger sind u. a. George Balanchine (geb. 1904, wirkte in Paris, England, Dänemark und in den USA), Serge Lifar (geb. 1905, löste Balanchine an der Pariser Oper ab).

Tanzzentren sind bis zur Jahrhundertmitte, abgestuft nach Richtungen und Arten: Monte Carlo, Paris, London, Stockholm, Wien, Leningrad, Moskau, New York. Deutschland hat zwar hervorragende Tänzer und Choreographen, doch (außerhalb der Theater) kein festgefugtes Dauerensemble, das mit denen anderer Länder wetteifern könnte, zeigt dafür bedeutende Leistungen im freien Tanz.

Ballettübersicht

Die folgende Übersicht umfaßt in erster Linie solche Werke, die vom Komponisten von vornherein für Ballettaufführungen bestimmt waren. Außerdem finden sich Angaben über Ballette, deren Musik so tänzerisch gehalten ist, daß sie die Ausdeutung durch Schautanz geradezu herausfordern. Nicht aufgenommen wurden Ballette, die tanzfremder Musik aufgepfropft worden sind (wie Violinkonzerte, Bach-Kantaten und dgl.).

Abohimanga (Jean Martinon)	1946
Abraxas (Werner Egk)	1948
Achte Schlagzeile (Ernst Křenek)	1939
Adame Miroir (Darius Milhaud)	1948
Adam Zero (Arthur Bliss)	1946
age of anxiety, The (Leonard Bernstein)	1953
Agon (Igor Stravinsky)	1956
Ägyptische Nacht (Anton Stepanowitsch Arenski)	1900
aigrette, L' (George Chawchawdze)	1953
Aladin (A. Renaud)	1893
Alagoana (Bernd Alois Zimmermann)	1956
Alternamenti (Marcel Mihalovici)	1959

Amerikaner in Paris, Ein (George Gershwin) 1936
amor brujo, El (Manuel de Falla) 1915
Amphion (Arthur Honegger) 1931
Anakreon (Jean Ph. Rameau) 1754
andere Ufer, Das (Will Eisenmann) 1941
animaux modèles, Les (Francis Poulenc) 1942
Anrufung Apolls (Hans Werner Henze) 1951
Antiquar, Der (Paul Hindemith) 1934
Apollon musagète (Igor Stravinsky) 1928
Apollo und Daphne (Leo Spies) 1957
Apoll und die Schöne (Ludomir Rózycki) 1937
Appalachischer Frühling (Aaron Copland) 1944
après-midi d'un faune, L' (Claude Debussy) 1912
Arkona (Johann Peter Emil Hartmann) 1875
Aschenbrödel (Johann Strauß) 1899
Aschenbrödel (L. Cheslock) 1941
Aschenbrödel (Sergei Prokofjew) 1944
Astrologe, Der (Henry Barraud) 1951
Aubade (Francis Poulenc) 1929
Auf dem Dnjepr (Sergei Prokofjew) 1932
Baby in the bar (Wilhelm Grosz) 1928
Bacchusfest (Alexander Dargomyschski) 1867
Bacchus und Ariadne (Albert Roussel) 1931
Bajaja (H. von Kaan-Albert) . . . . . um 1900
Ballade (Gottfried von Einem) 1958
Ball der Marionetten (Erik Satie) 1925
Ball der Waschfrauen (Wladimir Dukelski) 1946
Ballet blanc (Wolfgang Fortner) 1958
Ballett der Farben (Werner Egk) 1953
Ballettszenen (Igor Stravinsky) 1944
Ballettvariationen (Hans Werner Henze) 1958
ballo delle ingrate, Il (Claudio Monteverdi) 1608
Bauernlegende, Eine (Dieter Nowka) 1958
Bayou (Virgil Thomson) 1952
Beach (Jean Françaix) 1933
beauty and the beast, The (Carlo Coppi) 1898
bekehrte Spießer, Der (Dmitri Kabalewski) 1953
Belkis, regina di Saba (Ottorino Respighi) 1932
biches, Les (Francis Poulenc) 1924
Billard (Serge Nigg) 1951
Black Rituel (Darius Milhaud) 1940

Blaubart (P. Schenck) 1896
Blaubart (Alexandre Charles Lecocq) 1898
blaue Zug, Der (Darius Milhaud) 1924
Boîte à joujoux (Claude Debussy) 1913
Bolero (Maurice Ravel) 1928
Bolzen, Der (Dmitri Schostakowitsch) 1931
Bürger als Edelmann, Der (Richard Strauss) 1932
Bürger von Schilda, Die (A. Böckmann) 1958
Cage (Igor Stravinsky) 1951
Cain (Marc Blitzstein) 1930
Cameliendame, Die (Henri Sauguet) 1958
carnaval et la folie, Le (André C. Destouches) 1704
Cave of the heart (Samuel Barber) 1944
celulle, La (Emile Damais) 1947
chambre, La (Georges Auric) 1955
Chant du Rossignol (Igor Stravinsky) 1920
Checkmate (Arthur Bliss) 1937
chevalier errant, Le (Jacques Ibert) 1950
Chiarina (Boris Blacher) 1950
chinesische Nachtigall, Die (Werner Egk) 1953
Chiomazzurra (Renzo Bossi) 1937
Choreographische Variationen (Riccardo Pick-Mangiagalli) 1935
Chout (Sergei Prokofjew) 1921
Cinderella s. Aschenbrödel
Claudine à l'école (Elsa Barraine) 1950
concurrence, La (Georges Auric) 1932
Coppélia (Léo Delibes) 1870
Cordelia (Henri Sauguet) 1952
Coup de feu (Georges Auric) 1952
Courtisans (Niels Viggo Bentzon) 1953
création du monde, La (Darius Milhaud) 1923
croqueuse de diamants, La (Jean-Michel Damase) 1950
Cupido (Ernst Křenek) 1925
Chemin de lumière (Georges Auric) 1957
Cupido und Psyche (Paul Hindemith) 1944
Cyrano von Bergerac (Marius Constant) 1959
Dame und das Einhorn, Die (Jacques Chailley) 1953
Dämon, Der (Paul Hindemith) 1922
Dance in place Congo (Henry Gilbert) 1918
Danza (Werner Egk) 1960
Daphnis et Chloé (Maurice Ravel) 1912

demoiselles de la nuit, Les (Jean Françaix) 1948
Diana von Poitiers (Jacques Ibert) 1932
Dionysia (Ebbe Hamerik) 1927
Don Juan (Christoph Willibald Gluck) 1761
Don Juan (Václav Kašlík) . . . . . deutsch 1957
Don Quixote (Ludwig Minkus) 1869
Don Quixote (Roberto Gerhard) 1947
Dorf unter dem Gletscher, Das (Heinrich Sutermeister) 1937
Dornröschen (Peter Tschaikowski) 1890
Drei Jungfern und ein Teufel (Ottorino Respighi) 1941
Dreispitz, Der (Manuel de Falla) 1919
Dyll der Narr (Cesar Bresgen) 1950
école en crinoline, L' (Eugène Goossens) 1921
Edelfräulein als Bäuerin, Das (Victor Bruns) 1956
Eglogue de Versailles (Jean-Baptiste Lully) 1685
Einhorn, Das (Vittorio Rieti) 1950
Einhorn, Drache und Tigermann (Gian-Carlo Menotti) 1956
Elektronisches Ballett (Henk Badings) 1957
Elemente, Die (André C. Destouches) 1725
Elfenbeinkugel, Die (Renzo Raiss) 1956
Eliana (Franco Alfano) 1931
Emperor Jones (Heitor Villa-Lobos) 1956
Escales (Jacques Ibert) 1947
Etudes (Knudage Riisager) 1950
Evolutionen (Henk Badings) 1959
ewige Kreis, Der (Othmar Gerster) 1938
fâcheux, Les (Georges Auric) 1924
Faden der Ariadne (Friedrich Schmidt) 1958
Fancy free (Leonard Bernstein) 1944
Fantastische Nächte (Marcel Delannoy) 1952
Fassade (William Walton) 1931
Faun und Psyche (Piotr Rytel) 1931
Faust (Adophe Charles Adam) 1832
Fest im Süden (Boris Blacher) 1936
festin de l'araignée, Le (Albert Roussel) 1913
Feuervogel, Der (Igor Stravinsky) 1910
fille mal gardée, La (unbekannter Komponist) 1786
Filling station (Virgil Thomson) 1938
flandrische Narr, Der (Helmut Degen) 1941
Fleurenville (Giselher Klebe) 1956
follia di Orlando, La (Goffredo Petrassi) 1946

Fontäne von Bachtschissarai, Die (Boris Assafjew) 1934
forains, Les (Henri Sauguet) 1945
fou de la dame, Le (Marcel Delannoy) 1930
Französische Suite (Werner Egk) 1952
Fräulein Julie (Ture Rangström) 1950
fünf Sinne, Die (Joseph Hellmesberger) 1893
Gajaneh (Aram Chatschaturjan) 1942
Galsindede tyrk (Vagn Holmboe) 1943
Gaunerstreiche der Coursache, Die (Richard Mohaupt) 1936
Gefangene, Der (Armin Schibler) 1959
Gefangene, Die (Paul Gilson) 1902
Gefangene im Kaukasus, Der (Boris Assafjew) 1938
Geschöpfe des Prometheus, Die (Ludwig van Beethoven) 1801
gestohlene Bilderbuch, Das (Alfredo Casella) 1940
Giration (Gabriel Pierné) 1934
Giselle (Adolphe Charles Adam) 1841
goldene Gans, Die (Gustav Holst) 1926
Goldenes Zeitalter (Dmitri Schostakowitsch) 1930
Gott und die Bajadere, Der (Daniel F. E. Auber) 1830
Goyescas (Enrique Granados y Campiña) 1940
Grand de quatre (Cesare Pugni) 1845
große Bär, Der (Conrad Beck) 1936
große Krug, Der (Alfredo Casella) 1924
große Pfau, Der (Humphrey Searle) 1958
große Regenmacher, Der (Paul A. Pisk) 1931
Großstadt 1926 (Alexander Tansman) 1932
grüne Tisch, Der (Fritz Cohen) 1932
Guignol und Pandora (André Jolivet) 1944
Hamlet (Boris Blacher) 1950
Handschuh, Der (Gerhard Wimberger) 1955
Harlekinade (Boris Blacher) 1939
Harnasie (Karol Szymanowski) 1935
Hauptstadt der Welt (George Antheil) 1953
heilige Fackel, Die (Ernst v. Dohnányi) 1934
Heiratsannoncen (Theodor Berger) 1958
Herakles (Maurice Thiriet) 1953
Herodiade (Paul Hindemith) 1944
Herrin von Atlantis, Die (Henri Tomasi; Ballettoper) 1954
Hiob (Ralph Vaughan Williams) 1931
Hiob (Nikolai Nabokow) 1933
Hochzeitsstrauß (Lord Berners) 1936

holzgeschnitzte Prinz, Der (Béla Bartók) 1918
Homelife of the Gods (Erik Satie) 1936
Homerische Sinfonie (Theodor Berger) 1950
Horoskop (Constant Lambert) 1938
Hotel Sacher (Joseph Hellmesberger) 1907
Icarus (George Szyfer) 1935
Idiot, Der (Hans Werner Henze) 1952
Idyll des Friedens (Jean-Baptiste Lully) 1685
Ikarus (Harald Gramatges) 1941
inconnue, L' (André Jolivet) 1949
incredible flutist, The (Walter Piston) 1938
Jack in the box (Erik Satie) 1926
Jack Pudding (Hans Werner Henze) 1951
Javotte (Camille Saint-Saëns) 1896
Jeu de cartes (Igor Stravinsky) 1937
Jeux (Claude Debussy) 1913
Jinx (Benjamin Britten) 1942
Joan von Zarissa (Werner Egk) 1940
Josephslegende (Richard Strauss) 1914
Jupiters Liebschaften (Jacques Ibert) 1946
Kaisers neue Kleider, Des (Jean Françaix) 1936
Kaisers neue Kleider, Des (Hans Werner Henze) 1959
Kaninchenbau, Der (Frank Martin) 1957
Khamma (Claude Debussy) 1912
Kirmes von Delft, Die (Hermann Reutter) 1937
klare Bach, Der (Dmitri Schostakowitsch) 1935
Klein Idas Blumen (Paul von Klenau) 1916
Kokua (Harald Genzmer) 1953
König Midas (Jean Françaix) 1957
Kontraste (Bernd Alois Zimmermann) 1953
Korsar, Der (Adolphe Charles Adam) 1856
Kuß der Fee, Der (Igor Stravinsky) 1928
Labyrinth (Hans Werner Henze) 1952
Labyrinth des Lebens, Das (Hermann Kropatschek) 1957
Lady into fox (Arthur Honegger) 1939
Leben Polichinelles (Nikolai Nabokow) 1934
Leonores Traum (Benjamin Britten) 1945
Lerche, Die (Wissarion Schebalin) 1943
letzte Blume, Die (Nikolai Nabokow) 1958
letzte Pierrot, Der (Carolus Ratha) 1927
Libelle, Die (Friedrich v. Flotow) 1856

Liebe und Tod (Enrique Granados y Campiña) 1949
Liebschaften der Göttinnen, Die (Jean Baptiste Maurice Quinault) . . 1728
Lied der Lieder, Das (Arthur Honegger) 1938
Lysistrata (Boris Blacher) 1951
Lysistrata (Richard Mohaupt) 1955
malheurs de Sophie, Les (Jean Françaix) 1948
Mammon (Ernst Křenek) 1925
Manon Lescaut (Jacques Fromenthal Halévy) 1830
Maratona di danza (Hans Werner Henze) 1956
Mario und der Zauberer (Franco Manino) 1957
Marsia (Luigi Dallapiccola) 1949
Martyrium des heiligen Sebastian, Das (Claude Debussy) 1911
Maskerade (Aram Chatschaturjan) 1957
Matrosen, Die (Georges Auric) 1925
Max und Moritz (Richard Mohrhaupt) 1949
Medea und Jason (Johann Joseph Rudolph) 1763
Medusa (Gottfried von Einem) 1957
Meine Mutter, die Gans (Ma mère l'oie, Maurice Ravel) 1912
Meißner Porzellan (Joseph Hellmesberger) 1890
Menagerie (Giselher Klebe) 1958
Mensch und sein Begehren, Der (Darius Milhaud) 1921
Mensch und Maschine (Konrad Vogelsang) 1957
Metaphor (Niels Viggo Bentzon) 1950
Minotaurus (Karl-Birger Blomdahl) 1957
Minotaurus (Elliott Carter) 1947
Miracle in the Gorbals (Arthur Bliss) 1944
Mirages (Henri Sauguet) 1944
Mirror before me (Paul Hindemith) 1948
Mohr von Venedig, Der (Boris Blacher) 1955
Nachtigall, Die (Otto Reinhold) 1959
Nacht in Venedig (Maurice Thiriet) 1938
Nacht in Versailles, Eine (Giulio Confalonieri) 1923
Nachtwandlerin, Die (Vittorio Rieti nach Vincenzo Bellini) 1941
Naemi und Ruth (Mario Castelnuovo-Tedesco) 1947
Naila (Léo Delibes und Ludwig Minkus) 1866
neue Feuer, Das (Carlos Chávez) 1921
Nikotina (Vítězslav Novák) 1930
Nobilissima Visione (Paul Hindemith) 1938
noces, Les (Igor Stravinsky) 1923
Notturno Montmartre (Hermann Reutter) 1952
Nußknacker, Der (Peter Tschaikowski) 1892

Odaliske, Die (Gervais Bernard Salvayre) 1905
Ödipus und die Sphinx (Henri Sauguet) 1948
Oktett (David Wooldrige) 1958
Orphée (Pierre Henry) 1959
Orpheus (Heinrich Schütz) 1638
Orpheus (Igor Stravinsky) 1948
Orpheus und Eurydike (Florian Deller) 1763
Orpheus und Eurydike (Henk Badings) 1941
Othello (Jan Hanuš) 1959
Padmâvatî (Albert Roussel; Ballettoper) 1923
Pantea (Gian Francesco Malipiero) 1918
pantoufle de vair, La (Marcel Delannoy) 1935
Papillon (Jacques Offenbach) 1860
Parade (Erik Satie) 1917
Paris soir (Francis Poulenc) 1932
Pas d'acier (Sergei Prokofjew) 1927
Pas d'action (Hans Werner Henze) 1952
Pas de cœur (Gottfried von Einem) 1952
Pas de quatre (Cesare Pugni) 1845
pastorale, La (Georges Auric) 1926
Pelléas et Mélisande (Gabriel Fauré) 1953
Pelleas und Melisande (Max Baumann) 1954
péri, La (Paul Dukas) 1911
Persephone (Igor Stravinsky) 1934
Perspektiven (Bernd Alois Zimmermann) 1955
Peter der Schweinehirt (Kurt Atterberg) 1936
Peter und der Wolf (Sergei Prokofjew) . . . . . als Ballett 1940
petits riens, Les (Wolfgang Amadeus Mozart) 1778
Petruschka (Igor Stravinsky) 1911
Phädra (Georges Auric) 1950
Polowetzer Tänze (Alexander Borodin) 1909
Postkarten (Henri Sauguet) 1941
Prairie (Norman Dello Joio) 1942
Preußisches Märchen (Boris Blacher) 1950
Prinz der Pagoden, Der (Benjamin Britten) 1957
Prinzessin Turandot (Gottfried von Einem) 1944
Psyche (Maurice Thiriet) 1957
Pulcinella (Igor Stravinsky) 1920
Puppenfee, Die (Josef Bayer) 1888
Quadriga (Boris Blacher) 1958
rake's progress, The (Gavin Gordon) 1935

Rattenfänger, Der (Pavel Bořkovec) 1939
Raub des Feuers, Der (Armin Schibler) 1955
Raymonda (Alexander Glasunow) 1898
Recht des Herrn, Das (Victor Bruns) 1953
renard, Le (Igor Stravinsky) 1922
Ritratto di Don Chisciotte (Goffredo Petrassi 1947
Rodeo (Aaron Copland) 1942
Romeo und Julia (Sergei Prokofjew) 1940
Rondo vom goldenen Kalb (Gottfried von Einem 1952
rosa del sogno, La (Alfredo Casella) 1943
Rosa Silber (Hans Werner Henze) 1958
rote Mantel, Der (Luigi Nono) 1954
rote Maske, Die (Joseph Holbrooke) 1905
Roter Mohn (Reinhold Gliere) 1927
Rot und Schwarz (Dmitri Schostakowitsch) 1930
Ruth (Heimo Erbse) 1959
sacre du printemps, Le (Igor Stravinsky) 1913
Salade (Darius Milhaud) 1924
Salambo (Heinz Tiessen) 1929
Salomes Tragödie (Florent Schmitt) 1907
Scaramouche (Jean Sibelius) 1936
Scheherazade (Nikolai Rimski-Korsakow) 1910
Schlagobers (Richard Strauss) 1924
schlaue Müllerin, Die (Cesar Bresgen) 1943
Schleier der Pierrette, Der (Ernst von Dohnanyi) 1910
Schloß, Das (Elsa Barraine) 1952
Schneewittchen (Karl-Rudi Griesbach) 1956
Schwanensee (Peter Tschaikowski) 1877
Sebastian (Gian Carlo Menotti) 1945
Semiramis (Christoph Willibald Gluck) 1765
Semiramis (Arthur Honegger) 1934
sieben Sünden, Die (Antonio Veretti) 1954
siebente Sakrament, Das (Guy Morancon) 1958
sieben Todsünden, Die (Kurt Weill) 1933
Signale (Giselher Klebe) 1955
Sinfonische Metamorphosen (Paul Hindemith) 1953
Sisyphos (Karl-Birger Blomdahl) 1957
Skating rink (Arthur Honegger) 1922
Skating rink (Bernard Herrmann) 1935
Skyscrapers (John Alden Carpenter) 1926
Sommertag, Ein (Werner Egk) 1950

Spanisches Capriccio (nach Rimski-Korsakow) 1939
Spartacus (Aram Chatschaturjan) 1956
Stoffreste (Aribert Reimann) 1959
Stradivario (Gian Francesco Malipiero) 1948
Strategie der Liebe (André C. Destouches) 1726
Struwwelpeter (Richard Heuberger) 1897
sylphide, La (Jean Schneitzhoeffer) 1832
Sylvia (Léo Delibes) 1876
Tagebuch, Das (Alexander Spitzmüller) 1958
Tancred und Cantylene (Hans Werner Henze) 1952
Tannkönig, Der (Friedrich von Flotow) 1867
Tatjana (Alexander Krein) 1943
Tausendundeine Nacht (Vittorio de Sabata) 1931
Tempel des Friedens, Der (Jean-Baptiste Lully) 1685
Térszili Katica (Sándor Veress) 1949
Theseus im Labyrinth (Marcel Mihalovici) 1957
Tiefe, Die (Marcel Landowski) 1959
Tirsi und Clori (Claudio Monteverdi) 1615
Triadisches Ballett (Paul Hindemith) 1922
Tristan (Rudolf Wagner-Régeny) 1958
Triumph der Liebe (Jean-Baptiste Lully) 1681
triumphierende David, Der (Vittorio Rieti) 1936
Tycho Brahes Traum (Aksel Ejnar H. Borresen) 1924
Undine (Richard Henneberg) 1890
Undine (Hans Werner Henze) 1958
Union Pacific (Nikolai Nabokow) 1934
Urteil des Paris, Das (Lennox Randolph Berkeley) 1938
valse, La (Maurice Ravel) 1929
Verklungene Feste (Couperin-Suite; Richard Strauss) 1941
verliebte Teufel, Der (Napoleon Henri Reber) 1840
verlorene Sohn, Der (Hugo Alfvén) 1957
verlorene Sohn, Der (Sergei Prokofjew) 1929
Vestalin, Die (Michail Iwanow) 1889
vier Temperamente, Die (Paul Hindemith) 1946
vier Wahrheiten, Die (André Jolivet) 1941
Vogelhändler, Der (Germaine Tailleferre) 1923
Walküren (Johann Peter Emil Hartmann) 1861
Weg zum Licht (Georges Auric) 1952
Weibermühle, Die (Paul Burkhard) 1951
weiße Rose, Die (Wolfgang Fortner) 1951
Wiener Walzer (Josef Bayer) 1885

Wolf, Der (Henri Dutilleux) 1953
wunderbare Mandarin, Der (Béla Bartók) 1926
Wunderschalmei, Die (Sándor Veress) 1937
Zauberladen, Der (Ottorino Respighi, nach Rossini) 1919
zerbrochene Krug, Der (Rudolf Wagner-Régeny) 1937
Zwei Tauben (André Messager) 1886
Zwölf mit der Post (Knudåge Riisager) 1939

TANZMUSIK

Tänze wurden zu allen Zeiten auf irgendeine Weise musikalisch begleitet, sei es rhythmisch (Händeklatschen, Schlag- und andere den Rhythmus betonende Instrumente) oder melodisch (Gesang, Melodieinstrumente); auch die jeweilige Sprache mit ihren Klang- oder Akzentuierungsbesonderheiten wirkte und wirkt direkt und indirekt auf Tanz und Tanzmusik ein. Tanzlieder und instrumental ausgeführte Tanzweisen und Tanzrhythmen gehören zu den entscheidenden Grundlagen, auf denen sich das Gebäude der Kunstmusik erhebt – besonders leicht erkennbar an der Suite (Partita), die nichts anderes ist als eine Folge von stilisierten Tänzen.

Aus der Vielfalt der Tänze schälen sich etwa folgende Großgruppen heraus:

1. kultische Tänze (Tempel-, Zauber-, Opfer-, Bitt- und Danktänze, auch bestimmte Prozessionen und Aufzüge);
2. Erziehungs- oder Zwecktänze (besonders die verschiedenen Waffentänze der waffenfähigen Männer);
3. künstlerische Gestaltungs- oder Ausdruckstänze, ausgeführt von einzelnen oder Gruppen (hierzu vgl. den Abschnitt Ballettmusik);
4. Belustigungs- oder Unterhaltungstänze, unterschieden in
   a) Gesellschaftstänze,
   b) Volkstänze,
   c) volkstümliche Tänze.

In der Wirklichkeit sind die Gruppen und Untergruppen nicht immer scharf gegeneinander abzugrenzen. Kultische Tänze nehmen zuweilen sehr weltliche Züge an, Waffentänze tauchen in Gesellschaftstänzen auf (Polonaisen des alten polnischen Adels), künstlerische Absichten finden sich deutlich in Volkstänzen (z. B. Seguidilla), Gesellschafts-, Volks- und volkstümliche Tänze durchdringen einander unablässig, fröhliche Tänze werden begleitet von religiösen Liedern usw. (vgl. dazu nachstehende Übersicht).

Gleicherweise wandelt sich die Begleitmusik, jedoch nicht nur von Tanzart zu Tanzart, auch von Volk zu Volk bei gleichbleibender Tanzbezeichnung, von Gesellschaftsschicht zu Gesellschaftsschicht (vgl. im folgenden z.B. Tango), selbst Rhythmen werden austauschbar, andere Metren und Tempi machen aus einem feierlich-ernsten einen unbeschwert-heiteren Tanz und umgekehrt.

Eine Eigentümlichkeit der älteren Tänze aber setzt sich mehr oder weniger immer wieder durch, sei es im ganzen, sei es in knappen Einzelteilen: das Gegensatzpaar langsam–schnell oder (metrisch) gerader Takt–ungerader Takt oder (figurenmäßig) Reihenrundtanz. Dem alten gemächlichen Schreittanz (Reihen, Reigen) im geraden Takt folgte der lebhaftere Rundtanz im ungeraden Takt. Dem entspricht in neuerer Zeit Eröffnungspolonäse mit Walzer, im neueren Rheinländer oder der Polka ein Wechsel von „offenen" und „geschlossenen" (gedrehten) Figuren, im „Zwiefachen" die unablässige Folge geraden und ungeraden Taktes.

Volks- und Gesellschaftstänze

Die folgende Übersicht enthält die wesentlichen Tänze, ihre nächsten Abarten und die entscheidenden rhythmischen Grundformeln; sie kann und soll nicht vollständig sein, weil die Zahl der rhythmischen Abwandlungen und Sondertänze Legion ist.

Achtertanz: eine frühe Art der Quadrille.

Allemande (Deutscher Tanz): entwickelt um 1600 aus dem Reigen, gerader Takt, ohne Auftakt; später mit kurzem Auftakt.

Anglaise (Englischer Tanz): alter Name für Française, leicht bewegter Reihentanz in Konterart; seit etwa 1700.

Bergamasca: italienischer Volkstanz, etwa seit dem 16. Jahrhundert; in Shakespeares „Sommernachtstraum" erwähnt.

Betteltanz: Volkstanz aus Bayern.

Blues: 12taktige Grundform, langsamer $^4/_4$-Takt, mehr stimmungsmäßig als rational zu erfassen, besondere Harmonien, wichtiges Element des Jazz.

Bolero: spanischer Volkstanz, Abart der Seguidilla, $^3/_4$-Takt, mit Kastagnetten begleitet; seit 1780.

Boogie-Woogie : $^4/_4$-Takt mit ostinaten rhythmischen Formeln, drei Takte oft in sechs plus sechs Viertel aufgeteilt (Nordamerika).

Boston : leicht veränderter, etwas verlangsamter Walzer.

Bourrée : reigenartiger Tanz, lässiger $^4{}_4$-Takt mit Auftakt, zweites und drittes Viertel häufig synkopiert; aus der Auvergne, etwa seit 1600 in der höfischen Musik.

Branle : französischer Reihentanz, gerader Takt, mäßig bewegt, seit dem 16. Jahrhundert.

Cachucha : andalusischer Tanz, langsamer $^3{}_4$-Takt, nur von einer Person zu Kastagnettenbegleitung getanzt; weltberühmt geworden durch Fanny Elßler.

Cakewalk : Negertanz indianischen Ursprungs um den Preis eines Kuchens; um 1860 in Florida, nach der Jahrhundertwende auch in Europa; bizarre Bewegungen, im Grundrhythmus dem Tango verwandt.

Calypso : Modetanz mit so zahlreichen Formen, daß er sich nur vorübergehend durchsetzte (letztes Drittel der fünfziger Jahre).

Canarie : geschwinder Tanz in verschiedenen Taktarten, vergleichbar der schnellen Courante (französisch oder spanisch); seit dem 16. Jahrhundert.

Cancan (auch *Chahut*): Tanz aus Algerien, seit etwa 1830 in Paris, sexusbetont, ursprünglich nur von Frauen getanzt, vorübergehend Gesellschaftstanz, sonst vorwiegend in Varietés u. dgl.

Cha-Cha-Cha : Ende der fünfziger Jahre entwickelte Abart des Mambo, $^2/_4$-Takt, rhythmische Grundformel: erstes Viertel in Achteltriolen, zweites in zwei Achtel aufgelöst.

Chaconne (ital. *Ciacona*): langsamer $^3{}_4$-Takt, seit dem 16. Jahrhundert bekannt (arabischen Ursprungs?), eigentlich ein Paarschautanz.

Charleston: aus Amerika stammender Modetanz, entspringt dem Foxtrott, $^4/_4$-Takt, drittes Achtel mit zweitem Viertel oft synkopiert, X-Bein-Schritte, um 1925.

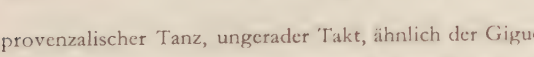
Courante: altfranzösicher Schleiftanz, $^3/_4$-Takt, seit dem 16. Jahrhundert höfischer Tanz, große Mode im 17. Jahrhundert.

Csárdás: ungarischer Tanz, $^2/_4$-Takt, erster Teil langsam und pathetisch (Lassu), zweiter Teil bis zu ausgelassener Wildheit gesteigert (Frisca), keine feststehenden Tanzfiguren.

Dreher: zierlicher Volkstanz im $^2/_4$-Takt (Vogtland).

Ekossaise: schottischer Nationaltanz ernsten Charakters mit Dudelsack, dreiteiliger (zuweilen auch zweiteiliger) Takt, vgl. „Schottischer".

Fandango: spanischer Tanz, Abart der Seguidilla, $^3/_8$- bzw. $^6/_8$-Takt, gemächlich beginnend, bis zu leidenschaftlicher Wildheit gesteigert.



Farandole: provenzalischer Tanz, ungerader Takt, ähnlich der Gigue.

Forlana (Friauler Tanz): fröhlicher Tanz der venezianischen Gondolieri, ungerader Takt.

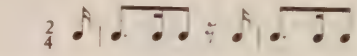
Foxtrott: marschähnlicher Gesellschaftstanz, ursprünglich viele Figuren, dann stark vereinfacht, gerader Takt mit gleichmäßig betonten Vierteln, ziemlich schnell, seit etwa 1912 (Nordamerika).

Française: figurenreicher Gesellschaftstanz, Nachbildung der Anglaise und der Ekossaise.

Furiant: böhmischer Nationaltanz mit wechselndem Takt ($^2/_4$ und $^3/_4$); scharf akzentuiert und schnell.

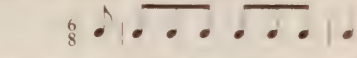
Gailliarde (Gallarde, Gagliarda): fröhlicher Springtanz in ungeradem Takt (italienisch), seit dem 16. Jahrhundert viele Abarten in ganz Europa.

Galopp: deutscher Rundtanz mit hüpfender Bewegung im $^{2}/_{4}$-Takt, erstes Achtel punktiert; seit 1825.



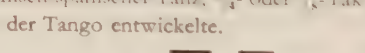
Gavotte: ursprünglich (vor 1600) schneller französischer Volkstanz, später alla breve in geradem Takt, mäßig bewegt. Auftakt von zwei Vierteln, markanter Stakkatorhythmus.

Gigue: alter englischer Schnelltanz in drei-, auch zweigeteiltem Takt, entwickelt aus dem englischen Jig, seit dem 16. Jahrhundert.

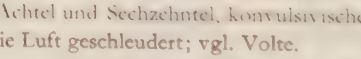


Großvatertanz: alter Kehraustanz bei Hochzeitsfeiern, erster Teil langsam getreten im $^{3}/_{4}$-Takt, zweiter Teil gesprungen im $^{2}/_{4}$-Takt.

Habanera: kubanisch-spanischer Tanz, $^{2}/_{4}$- oder $^{4}/_{8}$-Takt, langsamer Volkstanz, aus dem sich der Tango entwickelte.



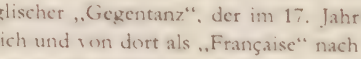
Jitterbug: in Amerika entstandener Jazztanz, $^{4}/_{4}$-Takt, meist in Abfolge von punktiertem Achtel und Sechzehntel, konvulsivische Zuckungen; Tänzerin wird durch die Luft geschleudert; vgl. Volte.



Kontertanz: englischer „Gegentanz", der im 17. Jahrhundert als „Anglaise" nach Frankreich und von dort als „Française" nach Deutschland kam.

Kotillon: einst beliebter Schlußtanz bei Ballen, verbunden mit allerlei Scherzen, ähnelt dem Kontertanz (cotillon = Unterrock).

Krakowiak: „Krakauer", polnischer Nationaltanz, $^{2}/_{4}$-Takt, anmutig, häufig Synkopen oder Gewichtsverschiebung auf leichte Taktteile.



Ländler: Rundtanz im $^{3}/_{4}$-($^{3}/_{8}$-)Takt; der ältere ‚Landler' auch im $^{2}/_{4}$-Takt; Bezeichnung nach dem „Landl" (Oberösterreich); Vorläufer des Walzers.

Machiche: tangoartiger Tanz aus Mexiko, straffer Zweitakter; um 1890.

Madison: 1962 aufgekommener Modetanz, dem Twist ähnlich, aber langsamer, in Gruppen getanzt, verschiedene Tanzfiguren.

Mambo: mäßig schneller Tanz lateinamerikanischen Ursprungs, $^2/_4$-Takt mit der einfachen rhythmischen Grundformel ein Viertel/zwei Achtel.

Matelot: holländischer Matrosentanz im $^2/_4$-Takt (in Lortzings „Zar und Zimmermann" jedoch $^3/_4$-Takt).

Mazurka (Masurka, Masur): polnischer Nationaltanz, $^3/_4$-Takt, erstes Viertel punktiert, Melodiegrenze häufig beim zweiten Viertel; seit Mitte des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland.

Menuett: französischer Tanz in mäßig schnellem $^3/_4$-Takt; offener Paartanz mit kleinen Schritten und vielen Figuren; als Hoftanz zuerst unter Ludwig XIV.

Moreske: ursprünglich Schwertertanz, der den Kampf gegen die Mauren darstellte; seit dem 14. Jahrhundert in England, im 15. und 16. Jahrhundert weit verbreitet in Europa. Hackenschlagender Springtanz in schnellem $^3/_2$-Takt.

Musette: geschleifter Tanz, Dreiertakt, pastoraler Charakter, sehr beliebt bei den ländlichen Festen der Höfe Ludwigs XIV. und Ludwigs XV. (Musette = Dudelsack).

Nautsch: orientalischer, fast bewegungsloser Tanz, mehr ein stilles Wallen der Glieder.

Onestep: „Einschrittanz", marschartiger Gesellschaftstanz, lebhafter $^2/_4$-Takt, aufgelöst in vier Achtel. Vor dem ersten Weltkrieg aufgekommen, oft zum „Schieber" ausgeartet.

Passamezzo: typischer Renaissancetanz mit kurzen, gemessenen Schritten, gerader Takt, zahlreiche Tanzfiguren (Italien, 16. Jahrhundert).

Passepied: schneller Rundtanz, aus der Bretagne stammend (Schiffertanz), ungerader Takt, sehr beliebt im 16. und 17. Jahrhundert.

Pavane: feierlicher, gespreizter Schreittanz („Pfauentanz"), diente als Einleitung zu Hoftänzen, gerader Takt; besonders beliebt im 16. Jahrhundert (spanisch; Ableitung oft auch von „Padua").

Polka: geschwinder Stampftanz, $^2/_4$-($^4/_8$-)Takt, drittes Achtel gewöhnlich punktiert; böhmischer (nicht polnischer!) Herkunft; seit 1830. Polkamazurka: Mischung beider Tanzarten im $^3/_4$-Takt.

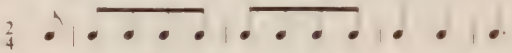
Polonäse: feierlicher Aufzug aller Tanzpaare mit allerlei verschränkenden Schreitfiguren; $^{3}/_{4}$-Takt, Rhythmus dem Bolero ähnlich; polnisch, etwa seit dem 16. Jahrhundert.

Quadrille: entstanden aus dem Kontertanz, aber nicht in Reihen, sondern in Karrees zu vier Paaren getanzt. Sechs Touren abwechselnd in $^{3}{}_{4}$-($^{6}{}_{8}$-) und $^{2}/_{4}$-Takten. Seit Anfang des 18. Jahrhunderts (französisch).

Reigen (Reihen): Tanz in langer Reihe (auch im Kreis), einer der ältesten Tänze; in geradem Takt ausgeführter Volkstanz, auch Spring- oder Hüpftanz (Echternacher Springprozession).

Rejdowak: ländlicher Paartanz mit einfachen Figuren (tschechisch), vor hundert Jahren in ganz Europa begeistert getanzt.

Rheinländer: Schreit- und Drehtanz, mäßiger $^{2}{}_{4}$-Takt.

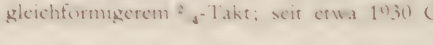


Rigaudon: altprovenzalischer heiterer Alla-breve-Tanz, drei Achttaktgruppen, Schlußgruppe steht im Gegensatz zu den vorangehenden.

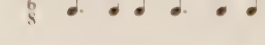
Rock 'n' Roll: aus Amerika stammender Tanz, gerader Takt, harter Rhythmus, Schüttel- und Rüttelbewegungen, eigentlich Sammelname für vielerlei Schütteltänze.

Romeika: türkischer Gemeinschaftstanz, der in Schlangenwindungen um einen Einzeltänzer ausgeführt wird mit gleitenden Arm- und Handbewegungen.

Rumba: kubanischer Tanz $^{4}{}_{4}$-Takt mit vielfach verlagerten Betonungsrhythmen, auch in gleichförmigerem $^{2}{}_{4}$-Takt; seit etwa 1930 Gesellschaftstanz in Europa.

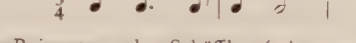


Saltarello: hüpfender Schnelltanz, $^{6}{}_{8}$-Takt, erstes und viertes Achtel punktiert, anfangs Volkstanz, dann in der Spätrenaissance auch hoffähig (italienisch, auch spanisch).



Samba: ursprünglich brasilianischer Volkstanz, $^{2}/_{4}$- oder $^{4}{}_{4}$-Takt, verschiedene rhythmische Grundformeln entwickelt, auch dem Tango angenähert.

Sarabande: ursprünglich ein spanischer Kurtisanentanz (Ende des 16. Jahrhunderts verboten). Im 17. und 18. Jahrhundert französischer Gesellschaftstanz in sehr langsamem $^{3}/_{4}$-Takt, zweites Viertel entweder punktiert oder mit dem dritten verschmolzen.



Schäfflertanz: alter Reigentanz der Schäffler (seit etwa 1400), verschiedene Figuren, eine Art Konter, veranstaltet vor den Kunden (Brauereien usw.) der Schaff-(Faß-)Macher. Als Brauchtum noch heute in München erhalten.

Schembartlaufen: alter Nürnberger Masken-(Scheme-, Schönbart-)Umzug, Mitte des 14. bis Mitte des 15. Jahrhunderts Privileg der Nürnberger Metzger und Messerschmiede.

Schieber: s. Onestep.

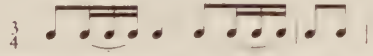
Schleifer: langsamer Dreischrittwalzer, $^{3}/_{8}$-Takt (süddeutsch).

Schottischer: aus der Polka entwickelter Tanz, dem Ekossaisenwalzer verwandt (international).

Schreiter: leicht hüpfender Tanz, $^{2}/_{4}$-Takt (Vogtland).

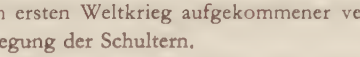
Schuhplattler: oberbayerischer Werbetanz im $^{3}/_{4}$-Takt, ruhige Drehbewegung der Tänzerin, Stampfen und Klatschen des sie umspringenden Tänzers.

Schwerttanz: s. Waffentanz.

Seguidilla: spanischer Tanz im $^{3}/_{4}$-Takt, Gegentanz von Paaren, die in Reihen einander gegenüberstehen, graziöses, bald würdevolles, bald anmutigheiteres Werben; wenn die Begleitung (Gesang, Gitarre, Kastagnetten) plötzlich aussetzt, versucht jeder, in möglichst eleganter Haltung zu verharren.

Sema: Drehtanz der Derwische mit geschlossenen Augen und ausgebreiteten Armen; gedreht wird auf der unbekleideten rechten Ferse.

Shimmy: nach dem ersten Weltkrieg aufgekommener vereinfachter Foxtrott mit Schüttelbewegung der Schultern.

Siciliano: langsamer Volkstanz aus Sizilien geschmeidig werbenden Charakters, $^{6}/_{8}$-Takt.



Slowfox: langsamer Foxtrott.

Strasak: eine Art ländlicher Polka, bei der jeder Tänzer mit jeder Tänzerin einmal tanzen muß (tschechisch).

Tandak: tänzerische Darstellung von religiösen oder historischen Szenen, jedoch nicht realistisch, sondern durch abstrakt wirkende, windende Bewegung der Arme und Hände (Java).

Tango: ursprünglich ein zweideutiger Kaschemmentanz (Argentinien), änderte seinen Charakter, als er einige Jahre vor dem ersten Weltkrieg nach Europa kam und hier gesellschaftsfähig wurde; gerader Takt ($^{2}_{4}$ oder $^{4}_{8}$), änderte auch verschiedentlich seinen Rhythmus; langsame Bewegung; verwandt mit der Habanera.

Tarantella: sehr schneller, rasender Springtanz im $^{3}_{8}$- oder $^{6}_{8}$-Takt; bezeichnet nach der italienischen Stadt Tarent (zuweilen auch nach der giftigen Spinne Tarantel, deren Biß die Tanzwut hervorrufen, aber auch heilen soll); zwei Hauptformen in Neapel und in Sizilien.

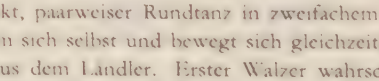
Tirolienne: jüngerer Ländler, $^{3}_{4}$-Takt, drittes Viertel in punktiertes Achtel und Sechzehntel aufgelöst.

Twist: aus Amerika stammender Modetanz, bei dem die Partner getrennt tanzen.

Twostep: Abart des Onestep.

Volte: der Jitterbug des 16. und 17. Jahrhunderts, dabei ausgesprochen unzüchtig, dennoch nicht nur vom Volk, sondern ebenso an Königshöfen getanzt; wilder Tripeltakt mit Sprungen und Werfen der Dame; viel bekämpft, doch ohne Erfolg.

Walzer: $^{3}/_{4}$-Takt, paarweiser Rundtanz in zweifachem Sinne: Das Tanzpaar dreht sich um sich selbst und bewegt sich gleichzeitig rund um den Saal; entstanden aus dem Ländler. Erster Walzer wahrscheinlich in der Oper „Una cosa rara" von V. Martin y Soler (1786). Der ältere Walzer in ruhigen Vierteln, der spätere Wiener Walzer mit punktiertem Rhythmus oder als Zweischrittwalzer, der Englische Walzer mit der Taktteilung ein Viertel/eine Halbe:



Waffentänze: zu allen Zeiten und von allen Völkern ausgeübte Tänze, in voller Rüstung (z. B. Spartaner, Indianer), mit Einzelwaffen (Schwerter, Speere), um festgerammte oder über ausgelegte Waffen (Claymore der Schotten); Begleitung durch die nationalüblichen Instrumente.

Zwiefacher: altbayerischer Volkstanz, bei dem meist zwei gerade auf zwei ungerade Takte folgen; zuweilen auch taktweise, stilisiert auch zunächst die geraden Takte.

ORCHESTERMUSIK

Allgemeines

Orchestermusik im heute gebräuchlichen Sinne gibt es erst seit etwa 1600; sie ist also – selbstverständlich nicht zufällig – so alt wie die Oper. Wie diese ist sie ein Kind der Spätrenaissance mit individualisierenden Merkmalen.

1. Die neuen Instrumentalsätze sind nicht mehr wie vorher bloße Übertragungen von Gesangswerken auf Instrumente, obwohl manche Bezeichnungen wie „Canzone da sonar" noch auf die alte Praxis hindeuten. Es handelt sich vielmehr um Stücke, die ausdrücklich und ausschließlich für Instrumente bestimmt sind.
2. Die Stimmen sind nicht mehr austauschbar, während zuvor das Instrumentalspiel von Gesangssätzen wahlweise möglich war bzw. den gerade zur Verfügung stehenden Streichern, Bläsern oder akkordischen Instrumenten (Orgel, Cembalo, Laute usw.) angepaßt wurde (Individualisierung der Instrumentalgruppen).
3. Die akkordischen Instrumente treten zurück, Linienführung wird auf einsträhnige, also individuelle Melodieinstrumente verteilt. Dabei ist zu beachten, daß diese stets chorisch besetzt waren (z. B. nicht Einzeloboen wie in späteren Orchestern, sondern Oboenchöre; daher der besondere Klang der frühen Orchestermusik bis zum Barock).

Hauptform im 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Suite; wie der Name sagt, eine „Folge" von meist tanzartigen Sätzen, denen ein gemeinsames Thema zugrunde lag, das jedoch von Satz zu Satz in anderem Zeitmaß und anderer Taktart erschien. Die Vokalpolyphonie der Vergangenheit wird weitgehend abgestreift; erst in der sich entwickelnden Fuge (unter verschiedenen Namen wie Caccia, Ricercar usw.) kommen polyphone Elemente wieder zur Geltung. Alle Formbezeichnungen jener Zeit wie Sinfonie, Sonate, Ouvertüre und dergleichen umschließen andere Inhalte als die heute üblichen (vgl. dazu die entsprechenden Stichworte).

Der chorischen Besetzung der Instrumentalgruppen, und zwar von teilweise neuartigen oder umgeformten Instrumenten, entspricht es, daß der heute übliche Unterschied von meist solistisch besetzter Kammermusik und vielfach

besetzter Orchestermusik zunächst nur andeutungsweise vorhanden war. So hat z. B. Corelli seine „Kammersonaten" zuweilen mit 150 Musikern aufgeführt. Wesentliches Merkmal der frühen „Orchestermusik" ist also der chorische Klang im Gegen- oder Nebeneinander von Bläser- und Streichergruppen, vielfach noch durchsetzt von Continuoinstrumenten (Orgeln, Cembali) und Zupfinstrumenten (Lauten u. dgl.).

Spätrenaissance und Barock

Gabrieli, Giovanni (1557–1613), schafft mit seinem Onkel Andrea Gabrieli die Grundlagen für den kommenden Orchesterstil; „Canzoni da sonar".

Haßler, Hans Leo (1564–1612), Suiten, meist dreisatzig, u. a. „Venusgarten" (1613).

Praetorius, Michael (1571–1621), schreibt bereits eine Instrumentenlehre: „Syntagma musicum" (1615–20).

Peuerl, Paul (um 1575 – um 1625), vierstimmige und vierteilige „Newe Paduan, Intrade, Däntz und Galliarde" (1611).

Schein, Johann Hermann (1586–1630), fünfsätzige französische Tanzsuiten; „Banchetto musicale" (1617).

Rosenmüller, Johann (um 1619–1684), Suiten mit fünf Sätzen, Ansätze zu kontrapunktischer Arbeit; „Sonate da camera" (1667).

Lully, Jean-Baptiste (1632–1687), stellt für das von ihm geleitete Orchester („Violons du roi", Ludwig XV.) Suiten aus Balletten und Opern zusammen (langsam-schnell-langsam; Grundriß der französischen Ouverture).

Muffat, Georg (1653–1704), 15 fünfstimmige Orchestersuiten mit Continuo „nach französischer Manier".

Corelli, Arcangelo (1653–1713), Meister des Concerto grosso, einer Art Suite mit konzertierendem Wechselspiel; 12 Concerti grossi von 1712.

Kusser, Johann Sigismund (1660–1727), verfährt wie Lully, nennt seine Suiten auch „nach französischer Manier".

Vivaldi, Antonio (um 1678–1743), setzt Corellis „konzertante Art" fort, schreibt 24 echte Violinkonzerte.

Telemann, Georg Philipp (1681–1767), reicht in späteren Werken stilistisch bereits über das Barock hinaus; ihm werden allein 600 Orchestersuiten („französische Ouverturen") zugeschrieben sowie zahlreiche Konzerte in verschiedenster Besetzung.

Bach, Johann Sebastian (1685–1750), bewunderte vorurteilslos die großen italienischen und französischen Meister, bildete ihre Art jedoch um durch Kontrapunkt und Polyphonie (Vollendung der Fugenform); 4 Ouvertüren (Suiten), 6 „Brandenburgische Konzerte", 7 Klavierkonzerte, 2 Konzerte mit zwei Klavieren, 2 Konzerte mit drei Klavieren, ein Konzert mit vier Klavieren, 2 Violinkonzerte, ein Konzert mit zwei Violinen.

Händel, Georg Friedrich (1685–1759), schließt sich enger an Corelli als Vorbild an, weniger kontrapunktisch als Bach, dafür prunkvoll männlich, u. a. 12 Concerti grossi, 6 sogenannte Oboenkonzerte, eine „Wassermusik", eine „Feuerwerksmusik", 6 Orgelkonzerte, 6 Konzerte für Orgel oder Cembalo, 3 Orchesterdoppelkonzerte, auch einzelne Solokonzerte.

Tartini, Giuseppe (1692–1770), schreibt bereits mehr als hundert Violinkonzerte.

Von den „Mannheimern" bis zur Wiener Klassik

Einthematische Suite und Fuge treten allmählich zurück, zweithematische (dualistische) Sonatenform in der Sinfonie wird entwickelt. An die Stelle der Gegensatz- und Echodynamik treten fließende dynamische Übergänge, die Instrumentalgruppen gewinnen Individualität, Themen werden durch motivische Arbeit aufgeschlossen, Klang und Harmonie werden reicher. Zwei Richtungen, die empfindsame und die dramatische, laufen parallel, verschmelzen auch.

Richter, Franz Xaver (1709–1789), etwa 70 Sinfonien, dazu Klavierkonzerte; „singendes Allegro".

Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788), dem französischen „galanten" Stil angenähert; über 50 Klavierkonzerte, Sinfonien.

Stamitz, Johann (1717–1757), der führende Mannheimer; u. a. 50 Sinfonien (darunter einige mit Hörnern und Klarinetten), 10 Orchestertrios, 12 Violinkonzerte.

Cannabich, Christian (1731–1798), empfindungsreicher Schwärmer, macht die Klarinette im Orchester obligat; über 100 Sinfonien, Orchestertrios, Violinkonzerte.

Haydn, Joseph (1732–1809), der eigentliche Formbildner der klassischen Sinfonie und erste Meister der Themenaufschließung, führt allmählich das Menuett als vierten Satz in die Sinfonie ein, entfaltet das Eigenleben der Orchesterstimmen; mindestens 104 Sinfonien, 3 Klavier-, 9 Violin-, 6 Cellokonzerte, dazu Konzerte mit Flöte, Oboe, Trompete, Horn.

Bach, Johann Christian (1735–1782), geschmeidiger, galanter Stil, „singendes Allegro"; zahlreiche Sinfonien und Klavierkonzerte (u. a. eine Sinfonie für Doppelorchester).

Ditters von Dittersdorf, Karl (1739–1799), anmutig und geschmeidig; etwa 120 Sinfonien (davon 12 über Ovids Metamorphosen), 35 Konzerte für verschiedene Instrumente, viele Divertimenti u. dgl.

Boccherini, Luigi (1743–1805), reiche, wenn auch etwas flächenhafte Orchesterpalette; 20 Sinfonien, 4 Cellokonzerte.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791), überträgt das Singen der langsamen Sätze folgerichtig auf die schnellen; nicht so konsequent im Thematischen wie Haydn, dafür begnadet als Melodiker und – in Spätwerken –

als meisterlicher Polyphoniker; 49 Sinfonien, 40 Divertimenti u. dgl., Orchestertänze, 25 Klavierkonzerte, 9 Violinkonzerte, Konzerte für zwei und drei Klaviere, Konzerte für verschiedene Bläser, auch Doppelkonzerte, Serenaden (eine für 4 Orchester), „Eine kleine Nachtmusik", „Maurerische Trauermusik".

Beethoven, Ludwig van (1770–1827), Gipfel der klassischen Sinfonik, letzte Verarbeitung des thematischen Materials im Sinne kundender Bekenntnismusik (wenigstens in verschiedenen Werken), ersetzt das Sinfoniemenuett durch das Scherzo, bezieht das Solistenkonzert in die sinfonische Form ein; 9 Sinfonien, 5 Klavierkonzerte, 1 Violinkonzert, 2 Violinromanzen, Tripelkonzert für Violine, Cello, Klavier und Orchester, Ouvertüren sinfonischer Art.

Romantik

Neben die Sinfonie – sie zeitweise sogar übertreffend – treten die sinfonische Dichtung, das sinfonisch gestaltete Instrumentalkonzert mit Orchester, die Orchestervariation; auch ältere Formen werden in gewissem Umfang wieder aufgenommen und mit neuen Inhalten versehen (Suite, Konzertouverture, Serenade usw.); Nationalstile prägen sich aus; neuartige Klangfarben.

Spohr, Louis (1784–1859), u. a. 9 Sinfonien, 15 Violinkonzerte, 2 Konzerte für Violine und Harfe, Konzert für Streichquartett mit Orchester.

Weber, Carl Maria von (1786–1826), Klavier-, Klarinetten-, Fagottkonzerte.

Schubert, Franz (1797–1828), 9 Sinfonien, kein wirkliches Konzert.

Berlioz, Hector (1803–1869), dichterisch bestimmte Programmsinfonien und Ouvertüren.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809–1847), 17 z. T. landschaftlich gefärbte Sinfonien, 6 programmatische Konzertouverturen, 2 Klavier-, 2 Violinkonzerte.

Chopin, Frédéric (1810–1849), 2 Klavierkonzerte.

Schumann, Robert (1810–1856), 4 Sinfonien, je ein Klavier-, Violin-, Cellokonzert, 4 Konzertouvertüren.

Liszt, Franz (1811–1886), 15 sinfonische Dichtungen, z. T. mit Gesang, 2 Klavierkonzerte, 3 kleinere Orchesterwerke mit Klavier.

Franck, César (1822–1890), Sinfonien, sinfonische Dichtungen, sinfonische Orchestervariationen (die Werke teils mit Klavier, teils mit Gesang).

Lalo, Edouard (1823–1892), eine Sinfonie, 4 Violinkonzerte, ein Klavier- und ein Cellokonzert.

Smetana, Friedrich (1824–1884), 6 sinfonische Dichtungen im Zyklus „Mein Vaterland", 3 weitere sinfonische Dichtungen.

Bruckner, Anton (1824–1896), 9 Sinfonien, eine Konzertouvertüre.

Rubinstein, Anton (1829–1894), 6 Sinfonien (teilweise programmatisch), 4 Konzertouvertüren, 5 Klavierkonzerte.

Brahms, Johannes (1833–1897), 4 Sinfonien, 2 Serenaden, Orchestervariationen, 2 Konzertouvertüren, 2 Klavierkonzerte, ein Violinkonzert, ein Doppelkonzert (Violine und Cello).

Borodin, Alexander (1834–1887), 3 Sinfonien, eine sinfonische Dichtung.

Saint-Saëns, Camille (1835–1921), 5 Sinfonien, 2 Suiten, 4 sinfonische Dichtungen, Orchesterstücke und Konzertouvertüren, 5 Klavier-, 3 Violin-, 2 Cellokonzerte, zahlreiche kleinere Konzertstücke.

Bruch, Max (1838–1920), Sinfonien, Violin-, Cello-, Klarinettenkonzerte.

Mussorgski, Modest (1839–1881), eine Orchesterfantasie.

Tschaikowski, Peter (1840–1893), 6 Sinfonien, 4 Suiten (außer den Ballettsuiten), eine Streicherserenade, 3 Klavierkonzerte, ein Violinkonzert, Variationen für Cello und Orchester, Konzertouvertüren.

Svendsen, Johan Severin (1840–1911), Sinfonien, Rhapsodien, Konzerte.

Dvořák, Antonín (1841–1904), 9 Sinfonien, 5 sinfonische Dichtungen, Klavier-, Violin-, Cellokonzerte, slawische Tänze und Rhapsodien, Serenade.

Grieg, Edvard (1843–1907), Streichersuite, Konzertouvertüre, Klavierkonzert, Schauspielsuiten.

Rimski-Korsakow, Nikolai (1844–1908), 3 Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Capriccio, Fantasie für Violine und Orchester.

Sinding, Christian (1856–1941), Sinfonien, Orchesterstücke, Konzerte.

Wolf, Hugo (1860–1903), Serenade, sinfonische Dichtung.

Rezniček, Emil N. von (1860–1945), Sinfonien, Suiten, Variationen.

20. Jahrhundert

Die Sinfonie tritt zurück, obwohl sie auch von modernsten Komponisten ständig wieder aufgegriffen wird; farbenreiche sinfonische Dichtungen; Rückgriff auf alte Formen; vielfach Bevorzugen des Solo- und des Orchesterkonzerts, Suiten, Variationen, auch einfach „Stücke für Orchester".

Mahler, Gustav (1860–1911), 9 Sinfonien, vielfach mit Gesang.

Debussy, Claude (1862–1918), Nocturnes, Tonbilder, Impressionen, Suite, Klavierfantasie.

Strauss, Richard (1864–1949), Sinfonien, Tondichtungen, sinfonische Fantasie, Rondo, Variationen, Suiten, Oboen-, Violin-, Hornkonzerte.

Sibelius, Jean (1865–1957), Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Violinkonzert.

Busoni, Ferruccio (1866–1924), Suite, Ouvertüre, Divertimento, Fantasie, Konzerte (Violine, Klavier).

Pfitzner, Hans (1869–1949), 3 Sinfonien, Konzerte (Violine, Klavier, Cello).

Reger, Max (1873–1916), Sinfonietta, Serenade, Variationen, Suiten, Tondichtungen, Orchesterkonzert, Violin-, Klavierkonzert.

Schönberg, Arnold (1874–1951), Kammersinfonien, Variationen, Suite, Violin-, Klavierkonzert.

Ravel, Maurice (1875–1937), Rhapsodie, Valse, Bolero, Suite, Klavierkonzerte.
Respighi, Ottorino (1879–1936), Tondichtungen.
Bartók, Béla (1881–1945), Suiten, Divertimento, Orchesterkonzert, 3 Klavierkonzerte, ein Violin- und ein Bratschenkonzert.
Stravinsky, Igor (geb. 1882), Sinfonien, Suiten, Orchesterkonzerte, Klavierkonzert, Violinkonzert.
Webern, Anton (1883–1945), „Orchesterstücke", Sinfonie, Passacaglia, Variationen.
Prokofjew, Sergei (1891–1953), Sinfonien, Suiten, Klavier-, Cello-, Violinkonzerte.
Honegger, Arthur (1892–1955), Sinfonien, Partita, Einzelstücke, Konzerte mit Soloinstrumenten.
Milhaud, Darius (geb. 1892), Sinfonien, Suiten, Orchester- u. Solistenkonzerte.
Hindemith, Paul (geb. 1895), Sinfonien, Suiten, Orchesterkonzerte, Orchestervariationen, Orchestertänze, Konzerte mit Soloinstrumenten.
David, Johann Nepomuk (geb. 1895), Sinfonien, Orchesterkonzerte, Partiten, Variationen, Divertimenti, Solokonzerte.
Egk, Werner (geb. 1901), Suiten, Orchestersonate, „Geigenmusik mit Orchester".
Hartmann, Karl Amadeus (geb. 1903), Sinfonien, Violinkonzert, Konzert für Klavier, Bläser, Schlagzeug.
Schostakowitsch, Dmitri (geb. 1906), Sinfonien, Solokonzerte.
Höller, Karl (geb. 1907), Sinfonien, Fantasie, Hymnen für Orchester, Variationen, Passacaglia, Solokonzerte.
Fortner, Wolfgang (geb. 1907), Sinfonien, Suiten, Capriccio, Solokonzerte.
Messiaen, Olivier (geb. 1908), exotische Sinfonien, religiöse Orchesterwerke.
Ferner u. a.: W. Abendroth, V. Andreae, H. E. Apostel, H. Badings, C. Beck, Th. Berger, B. Blacher, A. Bliss, W. Burkhard, A. Chatschaturjan, E. Elgar, J. Françaix, P. R. Fricker, H. Genzmer, J. M. Hauer, H. Heiss, H. W. Henze, K. Hessenberg, P. Höffer, J. Ibert, H. Jelinek, A. Jolivet, P. Juon, H. Kaminski, G. Klebe, E. Křenek, G. F. Malipiero, F. Martin, B. Martinu, K. Marx, E. Pepping, W. Piston, G. Raphael, H. Reutter, J. Rivier, A. Roussel, A. Schibler, F. Schmidt, R. Sessions, H. Sutermeister, M. Tippett, E. Toch, A. Tscherepnin, R. Vaughan Williams, S. Veress, J. Weismann, H. Zilcher, W. Zillig, B. A. Zimmermann.

Orchesterwerke mit Namen

(Originale und nachträgliche Bezeichnungen)

Abschiedssinfonie (Joseph Haydn; Sinfonie Nr. 45)	1772
Achorripsis (Yannis Xenakis)	1958
Alpensinfonie, Eine (Richard Strauss)	1915

Also sprach Zarathustra (Richard Strauss) 1896
Antar (Nikolai Rimski-Korsakow) 1897
Auferstehungssinfonie (Gustav Mahler; 2. Sinfonie) 1895
Aus Böhmens Hain und Flur (aus „Mein Vaterland"; F. Smetana) . . 1876
Aus der Neuen Welt (Antonín Dvořák; 9. [5.] Sinfonie) 1893
Aus Italien (Richard Strauss) 1887
Bär, Der (Joseph Haydn; Sinfonie Nr. 82) 1786
Bär, Der (Wilhelm Maler) 1936
Bergsinfonie (Franz Liszt) 1853, 1857
Blaník (aus „Mein Vaterland"; Friedrich Smetana) 1880
Blaník (Leóš Janáček) 1920
Bolero (Maurice Ravel) 1928
Brandenburgische Konzerte (Johann Sebastian Bach) 1721
Castelli Romani (Josef Marx) 1931
China kämpft (Karl Amadeus Hartmann) 1947
Concert Champêtre (Francis Poulenc) 1929
Don Juan (Richard Strauss) 1890
Don Quixote (Richard Strauss) 1898
Ebony-Concerto (Igor Stravinsky) 1946
Enigma-Variationen (Edward Elgar) 1899
Eroica (Ludwig van Beethoven; 3. Sinfonie) 1805
Faust-Ouvertüre (Richard Wagner) 1855
Faust-Sinfonie (Franz Liszt) 1857
Feste (Claude Debussy) 1899
Feuerwerksmusik (Georg Friedrich Händel) 1749
Finlandia (Jean Sibelius) 1900
Frühlingssinfonie (Robert Schumann; 1. Sinfonie) 1841
Haffner-Serenade (Wolfgang Amadeus Mozart) 1776
Haffner-Sinfonie (Wolfgang Amadeus Mozart; Sinfonie Nr. 35) . . . 1782
Harold in Italien (Hector Berlioz) 1834
Heldenleben, Ein (Richard Strauss) 1899
Hiller-Variationen (Max Reger) 1907
Huhn, Das (Joseph Haydn; Sinfonie Nr. 83) 1786
Iberiasuite (Claude Debussy) 1912
Indianische Fantasie (Ferruccio Busoni) 1915
Italienisches Capriccio (Peter Tschaikowski) 1880
Italienische Sinfonie (Felix Mendelssohn-Bartholdy) 1833
Jagd, Die (Joseph Haydn; Sinfonie Nr. 73) 1781
Jahreszeitensinfonie (Gian Francesco Malipiero) 1934
Jupiter-Sinfonie (Wolfgang Amadeus Mozart; Sinfonie Nr. 41) 1788
kleine Nachtmusik, Eine (Wolfgang Amadeus Mozart) 1787

Königin, Die (Joseph Haydn; Sinfonie Nr. 85) 1786
Leningrader Sinfonie (Dmitri Schostakowitsch; 7. Sinfonie) 1942
Linzer Sinfonie (Wolfgang Amadeus Mozart; Sinfonie Nr. 36) . . . 1783
Macbeth (Richard Strauss) 1890
Maria Theresia (Joseph Haydn; Sinfonie Nr. 48) 1773
Maurerische Trauermusik (Wolfgang Amadeus Mozart) 1785
Mazeppa (Franz Liszt) 1854
Meer, Das (Claude Debussy) 1904
Mein Vaterland (Friedrich Smetana) 1875–1880
Metamorphosen (Richard Strauss) 1946
Metamorphosen (Ottorino Respighi) 1931
Metamorphosen (Paul Hindemith) 1943
Metamorphosen (Rudolf Kelterborn) 1957
Militärsinfonie (Joseph Haydn; Sinfonie Nr. 100) 1794
Moldau, Die (aus „Mein Vaterland"; Friedrich Smetana) 1875
Mozart-Variationen (Max Reger) 1915
Musik der Trauer (Karl Amadeus Hartmann; Violinkonzert) 1940
Nachklänge von Ossian (Niels Wilhelm Gade) 1841
Nächte in spanischen Gärten (Manuel de Falla) 1916
Natursinfonie (Gustav Mahler; 3. Sinfonie) 1896
Natursinfonie (Siegmund von Hausegger) 1911
Oxfordsinfonie (Joseph Haydn; Sinfonie Nr. 92) 1791
Pacific 231 (Arthur Honegger) 1923
Pastorale (Ludwig van Beethoven; 6. Sinfonie) 1808
Pathetische Sinfonie (Peter Tschaikowski; 6. Sinfonie) 1893
Paukenschlagsinfonie (Joseph Haydn; Sinfonie Nr. 94) 1792
Paukenwirbelsinfonie (Joseph Haydn; Sinfonie Nr. 103) 1795
Pelleas und Melisande (Arnold Schonberg) 1903
Penthesilea (Hugo Wolf) 1883
Phantastische Sinfonie (Hector Berlioz) 1830
Philosoph, Der (Joseph Haydn; Sinfonie Nr. 22) 1765
Poesie pour pouvoir (Pierre Boulez) 1958
Prager Sinfonie (Wolfgang Amadeus Mozart; Sinfonie Nr. 38) . . . 1787
Prélude à l'après-midi d'un faune (Claude Debussy) 1894
préludes, Les (Franz Liszt) 1854
Rheinische Sinfonie (Robert Schumann; 3. Sinfonie) 1851
Romeo und Julia (Hector Berlioz) 1839
Romantische Sinfonie (Anton Bruckner; 4. Sinfonie) 1881
Römische Brunnen (Ottorino Respighi) 1916
Römische Feste (Ottorino Respighi) 1929
Römische Pinien (Ottorino Respighi) 1924

Römischer Karneval (Hector Berlioz) 1844
Sadko (Nikolai Rimski-Korsakow) 1891
Šárka (aus „Mein Vaterland"; Friedrich Smetana) 1877
Scheherazade (Nikolai Rimski-Korsakow) 1888
Schicksalssinfonie (Ludwig van Beethoven; 5. Sinfonie) 1808
Schottische Sinfonie (Felix Mendelssohn-Bartholdy; 3. Sinfonie) . . . 1842
Schwanendreher, Der (Paul Hindemith) 1935
Siegfried-Idyll (Richard Wagner) 1870
Sinfonia domestica (Richard Strauss) 1904
Sinfonie der Tausend (Gustav Mahler; 8. Sinfonie) 1910
Spinnrad der Omphale, Das (Camille Saint-Saëns) 1872
Tábor (aus „Mein Vaterland"; Friedrich Smetana) 1880
Tageszeiten, Die (Joseph Haydn; Sinfonien Nr. 6, 7 u. 8) 1761
Tänze aus Galanta (Zoltán Kodály) 1934
Tasso (Franz Liszt) 1849
Till Eulenspiegels lustige Streiche (Richard Strauss) 1895
Tod und Verklärung (Richard Strauss) 1890
Totentanz (Franz Liszt) 1865
Tragische Sinfonie (Franz Schubert; 4. Sinfonie) . . . . . (1816) 1849
Tragische Sinfonie (Gustav Mahler; 6. Sinfonie) 1906
Turangalîla-Sinfonie (Olivier Messiaen) 1948
Unvollendete, Die (Franz Schubert; 8. Sinfonie) . . . . . (1822) 1865
Uhr, Die (Joseph Haydn; Sinfonie Nr. 101) 1794
Verklärte Nacht (Arnold Schönberg; urspr. Streichquintett) 1903
valse, La (Maurice Ravel) 1920
vier Temperamente, Die (Paul Hindemith) 1939
Vyšehrad (aus „Mein Vaterland"; Friedrich Smetana) 1875
Wassermusik (Georg Friedrich Händel) 1717
Zauberlehrling, Der (Paul Dukas) 1897

KAMMERMUSIK

Kammermusik ist ursprünglich jede Musik, die nicht in der Oper oder in der Kirche, sondern in der „Kammer" (meist der Fürsten) aufgeführt wurde, gleich, ob es sich um reine Instrumental- oder Vokalmusik handelte, um eine Mischung beider (Kammerkantate usw.), ob die Stimmen solistisch oder gruppenmäßig (Kammersinfonie) besetzt waren. Eine alles umfassende Begriffsbestimmung gibt es noch heute nicht. Hier sollen – dem allgemeinen Brauch folgend – unter Kammermusik diejenigen Werke verstanden werden, die für kleinere Instrumentalensembles in verschiedenartiger solistischer Besetzung geschrieben sind.

1600–1750 Renaissance und Barock

Die um 1600 einsetzende Hinwendung zum monodischen Stil (Florenz) brachte die in den vorangegangenen Jahrzehnten aus der Viola entwickelte Violine in die vorderste Reihe des einstimmigen (also nicht mehr akkordischen) Instrumentalspiels. Wie die Monodie in der Oper usw. in Italien ihre erste Blüte erlebte, so entwickelte sich auch die monodische Violin- und Kammermusik zuerst in Italien (und der Geigenbau!).

Der Name „Sonate" wird verwendet für Klang- oder Spielstück im Gegensatz zur gesungenen Kantate und der Tokkata für Tasteninstrumente. Von der Suite mit ihrer einfachen Reihung verschiedener Tanzformen unterscheidet sie sich durch den Wechsel von Zeitmaßen, Tonarten und innere Gestimmtheit. Hauptformen dieses älteren (nicht mit der in der Klassik ausgebildeten Sonate zu verwechselnden) „Spielstückes" sind die Solosonate und die noch wichtigere Triosonate.

Die Triosonate wurde geschrieben für zwei gleichartige Instrumente (etwa zwei Violinen) mit gleichberechtigter Stimmführung; als einfache Begleitung trat ein Tasteninstrument hinzu (Cembalo, Orgel). Um die stützende Baßstimme des Cembalos deutlicher zu machen, wurde sie oft durch ein tiefes Streichinstrument (Gambe, dann Cello) verstärkt, so daß die Triosonate in der Hauptsache von vier Instrumenten ausgeführt wurde (Stützbaß besonders wichtig bei chorischer Besetzung der Hauptstimmen). Die Triosonate entwickelte bald zwei Gruppen: die Kirchensonate (langsam schnell/langsam/schnell; strenger Satz) und die Kammersonate (drei- oder viersatzig, bald der Suite, bald der Kirchensonate angenähert).

Die Solosonate wurde zwar meist auch vom Cembalo begleitet, doch war diese Begleitung anfangs so unerheblich, daß der Solist und die Komponisten mehr und mehr dazu übergingen, die Hauptstimme nach der künstlerischen wie nach der virtuosen Seite hin auszubauen.

Italien:

Legrenzi, Giovanni (1626–1690), in den damaligen Sonaten formbestimmend.

Vitali, Giovanni Battista (um 1644–1692), Sonaten, „Balletti" und „Correnti" für 2 Violinen und Continuo.

Corelli, Arcangelo (1653–1713), Meister klassischen Maßhaltens: je 24 Kirchen- und Kammersonaten, 12 Violinsonaten.

Geminiani, Francesco (1679/80–1762), wirkte meist in Paris und in Großbritannien; schrieb 24 Violinsonaten, auch die erste Violinschule.

Abaco, Felice dall' (1675–1742), meist in München, Meister verschiedener Stile im Übergang; Violinsonaten, Triosonaten.

Vivaldi, Antonio (um 1678–1743), wichtig als erster Großmeister des Violinkonzerts; 18 Violinsonaten, 12 Trios für 2 Violinen und Cello.

Veracini, Francesco Maria (1690–1750), viel im Ausland, bedeutendster Violinvirtuose neben Tartini; 24 Violinsonaten.

Tartini, Giuseppe (1692–1770), Meister der Violinsonate (über 150 Sonaten).

Locatelli Pietro (1695–1764), viel in Amsterdam wirkend, Violinvirtuose; Flötensonaten, Geigensonaten, Triosonaten.

Deutschland:

Während in Frankreich die Gambe und die Laute durch die neue Kammermusik nicht zu verdrängen waren, in Großbritannien außer Purcell nur die Italiener Geminiani und Veracini bemerkenswerte Kompositionen kammermusikalischer Art schrieben (s. aber auch Händel), wurde die Kammermusik in Deutschland zu einem Gipfel geführt.

Rosenmüller, Johann (um 1619–1684), viel in Italien, verband italienischen mit deutschem Stil, eigentlicher Schöpfer der deutschen Kammermusik; Triosonaten.

Buxtehude, Dietrich (1637–1707), 14 Triosonaten für Violine, Gambe, Cembalo.

Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644–1704), erster bedeutender österreichischer Violinist, selbständig in der Form; viele Violinsonaten (auch „Passionssonaten").

Walther, Johann Jakob (um 1650–1717), versuchte sich an allerlei Kunststücken; „Scherzi da violino solo mit Cembalo und Viole oder Laute", auch für Violine allein eine „Serenata a un coro di violini, organo tremolante, chitarrino, piva, due trombe e timpani, lira tedesca, ed arpa smorzata".

Telemann, Georg Philipp (1681–1767), vielseitig, schon manche Eigentümlichkeiten der späteren Sonate vorwegnehmende Sonaten für Violine allein, für 2 Violinen oder Flöten, Trios für 2 Violinen (oder Flöten) mit Baß, Suiten für Violine (oder Flöte oder Oboe) mit Klavier, Stücke für 2 Violinen, Cello und Cembalo, Gambentrios mit Klavier, Quartette für Violine, Flöte, Gambe und Cembalo, Suiten für 2 Violinen (oder Oboen), 2 Bratschen und Continuo usw.; Formen reichen von Corelli bis zum frühen Haydn.

Bach, Johann Sebastian (1685–1750), Höhepunkt der älteren Kammermusik; 3 (Kirchen-)Sonaten und 3 Suiten für Violine allein, Sonaten mit Fugen, die verschiedensätzigen Suiten (u. a. mit der berühmten Chaconne), 6 Suiten für Cello solo, 7 Sonaten für Violine und „konzertierendes" Cembalo (die ersten Werke der neuen Art überhaupt), 3 Gambensonaten mit konzertierendem Cembalo, Triosonaten für 2 Violinen (Flöten) und Continuo, Triosonate für Geige, Flöte und Cembalo (im „Musikalischen Opfer"), Flötensonaten mit konzertierendem Cembalo und kleinere Werke.

Händel, Georg Friedrich (1685–1759), meist in England; im Gegensatz zu Bach kein „konzertierendes Cembalo" in den etwa 50 kammermusikali-

schen Werken, freier in Form und Formmischungen; Sonaten für Violine (oder Flöte oder Oboe) mit Cembalo, Triosonaten (2 Violinen oder 2 Flöten oder 2 Oboen oder Mischung), teils Kirchen-, teils Kammersonaten, eine Gambensonate.

Ferner u. a. J. A. Birckenstock (1687–1733), J. G. Pisendel (1687–1755), J. F. Fasch (1688–1758), bei diesem auch Fagott.

1740–1780 Übergangszeit

Wesentlich beeinflußt durch die „Mannheimer"; Viersätzigkeit setzt sich überall durch. Monismus (Einthematik) wird durch Dualismus (zwei sich dramatisch ergänzende Themen) allmählich überwunden. Durchbrochener, thematisch-motivischer Satz. Klavier und Cello werden gleichberechtigt; aus der Triosonate wird das Klaviertrio, dann auch das Streichtrio und das Streichquartett, in dem die früheren Aufgaben des Cembalos an die Streicher abgegeben werden.

Quantz, Johann Joachim (1697–1773), Lehrer Friedrichs des Großen, einer der wichtigsten Flötenmeister der Geschichte (schrieb ein berühmtes Lehrbuch für Flöte); Hunderte von Flötensoli, -duos, -trios, -quartetten.

Sammartini, Giovanni Battista (1698–1775), stark als Themenerfinder; Triosonaten, Trionotturni (Violinen, auch Flöten), Flötenduette.

Richter, Franz Xaver (1709–1789), einer der führenden „Mannheimer"; 6 Sonaten für Flöte (Violine) und Continuo, 6 Flöten-(Violin-)Duos, 8 Trios für Flöte (Violine), obligates Cello und obligates Klavier, 12 Triosonaten für 2 Violinen mit Continuo, Streichquartette.

Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788), wichtiger als Klavier- denn als Kammermusikkomponist; Trios, Streichquartette (diese eigentlich für Kammerorchester gedacht).

Stamitz, Johann (1717–1757), bekanntester „Mannheimer"; u. a. polyphone Sonaten für Solovioline, Sonaten für Violine und Continuo.

Nardini, Pietro (1722–1793), berühmt als Geiger; Violinsoli, Violinsonaten mit Baß, Violinduett. Streichquartette.

Schobert, Johann (um 1720–1767), entwickelte vor allem den Klavierpart in der Kammermusik. Klavier-Violin-Sonaten, Klaviertrios, Klavierquartette (2 Violinen, ohne Bratsche).

Bach, Johann Christian (1735–1782), Klavier-Violin-Sonaten, Trios mit und ohne Klavier, Quartette, Quintette.

1770–1830 Wiener Klassik

Völliges Durchbilden der motivischen Themenaufschließung, an besonderen Stellen Wiederaufnahme altklassischer Formen (Fuge), Vollendung des Streichquartetts nach Form und Gehalt, Vermehrung der Instrumentenzahl.

Konzert im Leipziger Gewandhaus im 19. Jahrhundert

Die Wiener Philharmoniker

Haydn, Joseph (1732–1809), entscheidend für die organische Ausbildung des Streichquartetts; 83 Streichquartette, 21 Streichtrios (2 Violinen u. 1 Cello), 41 Klaviertrios (davon 3 mit Flöte statt Violine), 11 Klavier-Violin-Sonaten, 6 Duette für Violine und Bratsche, 175 Barytonstücke, davon 125 mit Bratsche u. Cello.

Ditters von Dittersdorf, Karl (1739–1799), kunstvoller Satz in heiterer Haltung; Violinsonaten mit Continuo, Trios für 2 Violinen u. Baß, 6 Streichquartette, 12 Streichquintette.

Boccherini, Luigi (1743–1805), einer der fruchtbarsten Kammermusikkomponisten, anmutige Oberflächenhaltung bei gepflegter Arbeit; 54 Streichtrios, 91 Streichquartette, 12 Klavierquintette, 125 Streichquintette (im E-Dur-Werk das weltbekannte Menuett), 18 Quintette mit Flöte (Oboe), 16 Sextette, 2 Oktette, ferner Violin- und Cellosonaten

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791), weniger Gedankenarbeit als bei Haydn, daher auch nicht so sehr auf das Streichquartett festgelegt; 7 Streichquintette (mit 2 Bratschen), Quintett für Violine, 2 Bratschen, Horn und Cello, Quintett für Klarinette und Streichquartett, 26 Streichquartette, Quartette für Flöte bzw. Oboe und Streichtrio, Violin-Bratschen-Duos, 2 Klavierquartette, 7 Klaviertrios, 42 Violin-Klavier-Sonaten, Quintett für Klavier und 4 Bläser, 7 Streichquintette usw.

Sixt, Johann August (1757–1797), 3 Klaviertrios.

Cherubini, Luigi (1760–1842), ein Streichquintett, 6 Streichquartette.

Beethoven, Ludwig van (1770–1827), im Vordergrund seines Kammermusikschaffens steht das Streichquartett; 10 Violin-Klavier-Sonaten, 5 Cello-Klavier-Sonaten, Variationen für Cello und Klavier wie auch für Flöte und Klavier, 5 Streichtrios, 8 Klaviertrios, 16 Streichquartette, Quintett, Sextette, Septett und Oktett mit Bläsern, ferner viele kleinere Werke in verschiedener Besetzung.

1800 bis nach 1900 Romantik

„Mischung von Verstand und Gemüt"; volkhaft verwurzelt (daher auch das Entstehen nationaler Musikkreise in ganz Europa) und zugleich ichbezogen, vielfach schwärmerisch; Entdeckerfreude an Klangfarben.

Spohr, Louis (1784–1859), stilistisch zwischen Mozart und Schubert; 34 Streichquartette, 4 Doppelstreichquartette, 6 Streichquintette, ein Streichsextett, Duosonaten, 5 Klaviertrios, 3 Klavierquintette, ein Klavierseptett, ein Oktett und ein Nonett für Streicher und Bläser.

Weber, Carl Maria von (1786–1826), kein reines Streicherwerk, stets gemischte Klänge; Variationen für Klavier und Violine, Duo für Klavier und Klarinette (Webers Lieblingsinstrument), Variationen für Klavier und Klarinette, Trio für Flöte, Cello und Klavier, Klavierquartett, Klarinettenquintett.

Schubert, Franz (1797–1828), häufig mehr liedhaft als thematisch, 14 Streichquartette, Klavierquartettsätze, Streichtrio, 2 Klaviertrios, Klavierquintett („Forellenquintett"), Streichquintett, Oktett für Streicher und Bläser, Violin-Klavier-Sonatinen und andere Duos.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809–1847), Violinsonate, 2 Cellosonaten, Variationen für Cello und Klavier, 2 Klaviertrios, 3 Klavierquartette, 7 Streichquartette, 2 Streichquintette, Klaviersextett, Streichoktett.

Schumann, Robert (1810–1856), 3 Streichquartette, 1 Klavierquartett, 1 Klavierquintett, 3 Klaviertrios, 2 Violinsonaten, mehrere Einzelwerke in verschiedener Besetzung.

Brahms, Johannes (1833–1897), der „Klassiker im Zeitalter der Romantik": 2 Streichsextette, 2 Streichquintette, Klarinettenquintett, Klavierquintett, 3 Klavierquartette, 4 Klaviertrios, 3 Violinsonaten, 2 Cellosonaten, 2 Klarinetten-(Bratschen-)Sonaten, 1 Trio für Klarinette, Klavier, Cello, 1 Horntrio.

Spät- und Nachromantiker

Deutschland:

Graener, Paul (1872–1944), „Kammermusikdichtungen" (Klaviertrio, Klavierquintett), Streichquartette, Klaviertrio, Cellosonate.

Schmid, Heinrich Kaspar (1874–1953), Sonaten, Duos, Trio für Klarinette, Bratsche, Cello, Klaviertrio, Streichquartett, Bläserquintett.

Weismann, Julius (1879–1950), Violinsolosonaten, Violin-Klavier-Sonaten, Cello-Klavier-Sonaten, Variationen für Oboe und Klavier, Trios (eins für Flöte, Bratsche und Klavier), Streichquartette.

Haas, Joseph (1879–1960), zahlreiche Werke wie Triodivertimento für Streicher, Streichquartette, Duos.

Zilcher, Hermann (1881–1948), Duos, Trios (verschiedene Besetzungen), Streichsuite, Klavierquintett.

Schweiz:

Huber, Hans (1852–1921), Werke für ein Streichinstrument u. Klavier, Klaviertrios, Streichquartett, Klavierquartette und -quintette, Bläser-Klavier-Quintett und -Sextett.

Suter, Hermann (1870–1926), 3 Streichquartette, Streichsextett.

Frankreich:

Franck, César (1822–1890), Violinsonate, 4 Klaviertrios, Streichquartett, Klavierquintett.

Saint-Saëns, Camille (1835–1921), Duos, Trios, Quartette, Quintett, Septett in verschiedenen Besetzungen.

Fauré, Gabriel (1845–1924), Duos (Violinsonate, Stücke für Violine und Klavier, Cello und Klavier), Klavierquartette, Klavierquintett.

d'Indy, Vincent (1851–1931), Bläsernonett, Bläser- u. Streicherseptett, Streicherquartette, Klavierquartett, Trio f. Klarinette, Cello u. Klavier, Violinsonate.

Italien:

Im 19. Jahrhundert waren die Komponisten wenig mit Kammermusik, um so mehr mit der Oper beschäftigt. Nur ein Kammermusikwerk von Weltgeltung, nämlich

Verdi, Giuseppe (1813–1901), e-Moll-Streichquartett von 1872.

Skandinavien:

Gade, Niels Wilhelm (1817–1890), Violinsonaten, Streichtrio, Klaviertrio, Streichquintett, -sextett, -oktett.

Svendsen, Johan Severin (1840–1911), Streichquartette, Streichquintett und -oktett.

Grieg, Edvard (1843–1907), 3 Violin-Klavier-Sonaten, Cello-Klavier-Sonate, Streichquartett.

Sinding, Christian (1856–1941), Violin-Klavier-Sonaten, Klaviertrios, Streichquartette, Klavierquintett.

Nielsen, Carl (1865–1931), Violinsonaten, Fantasie für Oboe und Klarinette, Streichquartette.

Sibelius, Jean (1865–1957), Streichquartett.

Rußland:

Borodin, Alexander (1834–1887), Streichquartette.

Tschaikowski, Peter (1840–1893), Klaviertrio, 3 Streichquartette, Streichsextett.

Rimski-Korsakow, Nikolai (1844–1908), Serenade für Cello und Klavier, Streichquartett, Streichsextett, Klavierquintett.

Tanejew, Sergei (1856–1915), 1 Streichtrio, 6 Streichquartette, 2 Streichquintette, 1 Klavierquartett.

Glasunow, Alexander (1865–1936), verschiedene Duos, 5 Streichquartette, ferner Novelletten und Suite für Streichquartett, Blechbläserquartett, Streichquintett (mit 2 Celli).

Tschechoslowakei:

Smetana, Friedrich (1824–1884), 1 Klaviertrio, 2 Streichquartette.

Dvořák, Antonín (1841–1904), verschiedene Violin-Klavier-Duos, Streichtrio (2 Violinen und Bratsche), 4 Klaviertrios, 2 Klavierquartette, 8 Streichquartette, Klavierquintett, Streichquintett, Streichsextett.

Fibich, Zdenko (1850–1900), 1 Klavierquartett, 1 Quintett für Violine, Cello, Klarinette, Horn und Klavier.

Janáček, Leóš (1854–1928), 2 Streichquartette, Bläsersextett, Concertino für Bläser und Klavier.

Ungarn:

Hubay, Jenö (1858–1937), viele Violinwerke („Romantische Sonate" für Violine und Klavier).

Foerster, Joseph Bohuslav (1859–1951), Violinsonate, Cellosonate, Klaviertrios, Streichquartette.

Dohnányi, Ernst von (1877–1960), Violinsonaten, Cellosonaten, Serenade für Streichtrio, Streichquartette, Klavierquintett, Streichsextett.

England:

Parry, Charles Hubert (1848–1918), Violinsonate, Klaviertrios, Streichquartett, Klavierquartett, Streichquintett, Bläsermonett.

Stanford, Charles Villiers (1852–1924), Violinsonaten, Cellosonaten, Streichquartette und Streichquintette, Klavierquartett und -quintett, Trios.

Elgar, Edward (1857–1934), Violinsonate, Streichquartett, Klavierquintett.

Delius, Frederick (1862–1934), Streichquartette.

Holbrooke, Joseph (geb. 1878), Duos, Trios, Streichquartette, Klavierquintett.

Seit 1900

Neben- und Gegeneinander der Stile. Impressionismus, Atonalität, erweiterte Tonalität, Neuromantik, Neubarock, Neoklassizismus, Zwölftonsysteme, teils dogmatisch, teils einander durchdringend, das Nationalbetonte tritt teilweise zurück, wird teilweise zu neuem Ausgangspunkt; europäische Einflüsse auf die exotische Musik und umgekehrt; auf jeden Fall wächst eine Art internationale Sprache heran.

Deutschland:

Pfitzner, Hans (1869–1949), Duos für Violine und Cello, Cello und Klavier, Klaviertrio, 3 Streichquartette, Klavierquintett, -sextett.

Reger, Max (1873–1916), 25 Werke für Violine solo, 7 Violin-Klavier-Sonaten u. andere Duos, 3 Cello-Klavier-Sonaten, 3 Klarinetten-Klavier-Sonaten, 5 Trios in verschiedener Besetzung, 5 Streichquartette, 2 Klavierquartette, 2 Klavierquintette, Klarinettenquintett, Streichsextett.

Kaminski, Heinrich (1886–1946), Musik für 2 Geigen und Cembalo, 3 Streichquartette, Klarinettenquartett, Quintett f. Klarinette, Horn u. Streichtrio.

Trapp, Max (geb. 1887), Violin-Klavier-Sonate, Streichquartett, Klavierquartette.

Jarnach, Philipp (geb. 1892), viele Duos, Streichquartette, Streichquintett.

Hindemith, Paul (geb. 1895), Solosonaten für Streicher, Sonatine für 2 Floten, Sonaten für Klavier und je ein (Streich- und Blas-)Orchesterinstrument, 2 Streichtrios, 6 Streichquartette, Blaserseptett, Oktett für Blaser und Streicher, Klarinettenquartett, Kammermusik in verschiedenen Besetzungen.

Hoffer, Paul (1895–1949), Duos, Trios, Quartette (verschiedene Besetzungsmöglichkeiten).

Marx, Karl (geb. 1897), Duos, Streichquartette u. a.

Heiß, Hermann (geb. 1897), Violinsonate, Trio u. a.

Blacher, Boris (geb. 1903), Violinsolosonate, Klavier-Violin-Sonate, Streichquartette, Bläserquartett u. a.

Raphael, Günther (1903–1960), Duos, Trios, Streichquartett, Klavierquartett, Holzbläserquartett, Streichquintett.

Hartmann, Karl Amadeus (geb. 1905), 2 Streichquartette.

Thomas, Kurt (geb. 1904), Duosonaten, Klaviertrio, Streichquartett.

Borck, Edmund von (1906–1944), u. a. Saxophon-Klavier-Duo, Sextett für Flöte und Streichquintett.

Höller, Karl (geb. 1907), Klavier-Violin-Sonaten, Streichquartett.

Fortner, Wolfgang (geb. 1907), Cellosuite, Bläsertrio, Streichtrio, Duosonaten, Streichquartett.

Hessenberg, Kurt (geb. 1908), Duos, Streichquartett.

Genzmer, Harald (geb. 1909), Sonate für Solobratsche, Duos in verschiedener Besetzung, Klaviertrio, Streichquartett.

Driessler, Johannes (geb. 1921), vor allem Duos in verschiedener Besetzung.

Österreich:

Schönberg, Arnold (1874–1951), u. a. Violin-Klavier-Fantasie, Streichtrio, 4 Streichquartette, Bläserquintett, Streichsextett.

Webern, Anton (1883–1945), Stücke für Geige und Klavier, für Cello und Klavier, Streichtrio, Bagatellen für Streichquartett, 5 Sätze für Streichquartett, Streichquartett, gemischtes Quartett, Konzert für 6 Bläser, Violine, Bratsche und Klavier.

Hauer, Joseph Mathias (1883–1959), Duos, 6 Streichquartette, „Zwölftonspiel für 5 Violinen", Quintett für Streichtrio, Klarinette und Klavier, Tanzsuite für 9 Soloinstrumente.

Berg, Alban (1885–1935), Duos für Klarinette und Klavier, Lyrische Suite für Streichquartett.

Wellesz, Egon (geb. 1885), vor allem Streichquartette.

Toch, Ernst (geb. 1887), Duos, 17 Streichquartette, Trios, Klavierquintett.

Kornauth, Egon (1891–1959), Duos, Streichquartett, Klavierquartett, Streichquintett, Nonett für Bläser und Streicher.

David, Johann Nepomuk (geb. 1895), Solosonaten, Duosonaten (verschiedene Besetzung), Streichtrios, Sonate für Flöte, Bratsche und Gitarre, Sextett für Bläser und Klavier u. a.

Křenek, Ernst (geb. 1900), Soli für Holzbläser und Streicher, Duos, Trios, Streichquartette, Quartette und Quintette in verschiedene Besetzung.

Jelinek, Hanns (geb. 1901), u. a. Streichtrio, Streichquartette, Nonett für Streichquintett und 4 Bläser.

Apostel, Hans Erich (geb. 1901), Solosonaten, Duos, Bläserquartett.

Schweiz :

Andreae, Volkmar (1879–1962), Violinsonate, Streich- und Klaviertrios, Streichquartette.

Schoeck, Othmar (1886–1957), Violin-Klavier-Sonaten, Sonate für Baßklarinette und Klavier, Streichquartette.

Gagnebin, Henri (geb. 1886), Duosonaten (Streicher und Bläser mit Klavier), Suite für Solocello, Streichquartett, auch gemischtes Quartett.

Honegger, Arthur (1892–1955), Violin-, Bratschen-, Cello-, Klarinettensonaten, 3 Streichquartette, Hymne für Streichdixtett.

Burkhard, Willy (1900–1955), Duos, Trios, Quartette.

Beck, Conrad (geb. 1901), Duos, Trios, Quartette.

Schibler, Armin (geb. 1920), Solostücke (Flöte, Bratsche, Cello), Klavierduos (Oboe, Violine), Trio für Violine, Trompete, Klavier, Streichquartette.

Frankreich :

Debussy, Claude (1862–1918), „Syrinx" für Soloflöte, Duos mit Klavier (Violine, Cello, Klarinette, Saxophon), Trio, Streichquartett.

Ravel, Maurice (1875–1937), Duos, Klaviertrio, Streichquartett, Septett für Flöte, Klarinette, Harfe und Streichquartett.

Milhaud, Darius (geb. 1892), Duos, 18 Streichquartette, 2 Streichquintette, Klavier-Bläser-Quartett, Dixtett.

Jolivet, Andre (geb. 1905), Duos in verschiedener Besetzung (auch Ondes Martenot), „Incantations" für Soloflöte.

Messiaen, Oliver (geb. 1908), Violin-Klavier-Duo, Quartett für Violine, Klarinette, Cello, Klavier.

Boulez, Pierre (geb. 1925), „Polyphonie X" für 17 Soloinstrumente.

Italien :

Alfano, Franco (1878–1954), Cellosonate, Streichquartette.

Respighi, Ottorino (1879–1936), u. a. Violinsonate, Streichquartette.

Pizzetti, Ildebrando (geb. 1880), Violinsonate, Streichquartett.

Malipiero, Gian Francesco (geb. 1882), u. a. Streichquartette, Klaviertrio.

Casella, Alfredo (1883–1947), Duos, Klaviertrio, Streichquartette, Quartett für Klavier, Cello, Klarinette, Trompete.

Rußland :

Gretschaninow, Alexander (1864–1956), Duos, Trios, Streichquartette, Streichquintett, Septett für Klarinette, Fagott und Streichquintett.

Glasunow, Alexander (1865–1936), 8 Streichquartette, Saxophonquartett, Streichquintett, Duos in verschiedener Besetzung.

Strawinsky, Igor (geb. 1882), Solostücke, Duos, Streichquartett, Quintett, Septett, Bläseroktett, gemischtes Oktett, Kammerkonzert „Dumbarton Oaks" für 15 Instrumente.

Prokofjew, Sergei (1891–1953), Duos, Streichquartette, Quintett.

Schostakowitsch, Dmitri (geb. 1906), Duos, Klaviertrio, Streichquartette, Klavierquintett, Streichoktett.

Ungarn:

Bartók, Béla (1881–1945), Sonate für Violine solo, verschiedene Duos, Trio, 6 Streichquartette, Klavierquintett.

Kodály, Zoltán (geb. 1882), Duos, Streichtrio, 2 Streichquartette, Cello-Solosonate.

Seiber, Mátyás (1905–1960), Streichquartett.

Veress, Sándor (geb. 1907), Violin-Klavier-Sonaten, Streichquartette.

Tschechoslowakei:

Novák, Vítězslav (1870–1949), Klaviertrio, 3 Streichquartette, 2 Klavierquartette.

Suk, Joseph (1874–1935), Klaviertrio, Streichquartett, Streichquintett.

Martinu, Bohuslav (1890–1959), 7 Streichquartette.

Finke, Fidelio Fritz (geb. 1891), Solosonaten (z. B. Violinsonate mit Passacaglia), Streichquartett, Klaviertrio, Klavierquintett.

Hába, Alois (geb. 1893), Violinduo in Sechsteltönen, 10 Streichquartette (in Halb-, Viertel- u. Sechsteltönen), Nonette für Bläser und Streicher.

Polen:

Szymanowski, Karol (1883–1937), Violin-Klavier-Duos, Streichquartett.

Rózycki, Ludomir (geb. 1883), Klaviertrio, Klavierquintett, Streichquartett.

Skandinavien:

Klenau, Paul von (1883–1946), Streichquartett.

Riisager, Knudage (geb. 1897), Concertino für 5 Violinen und Klavier, Streichquartette.

Blomdahl, Karl-Birger (geb. 1916), Streichquartett, Bläsertrio.

Bentzon, Niels Viggo (geb. 1919), Kammerkonzert für 11 Instrumente, Duos für Flöte und Klavier.

England:

Bliss, Arthur (geb. 1891), Streichquartette, Quintette in verschiedener Besetzung.

Tippett, Michael (geb. 1905), Streichquartett.

Britten, Benjamin (geb. 1913), Duos, Streichquartett, Quartett mit Oboe.

Fricker, Peter Racine (geb. 1920), Cello-Klavier-Sonate, Streichquartette.

Niederlande:

Pijper, Willem (1894–1947), Violin-Klavier-Sonate, Klaviertrios, Streichquartette, Bläsersextett (mit Klavier), Septett für 5 Bläser, Klavier und Kontrabaß.

Badings, Henk (geb. 1907), Violin-Klavier-Duos, Trios, Streichquartett.

Belgien:

Gilson, Paul (1865–1942), Stücke für verschiedene Instrumente, Trio, 2 Streichquartette.

Pousseur, Henri (geb. 1929), Sinfonie für 15 Solisten, Quintett.

KLAVIERMUSIK

Beim Werten der Kompositionen für Klavier ist zu beachten: Bis um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert waren das „sanfte Clavichord" und das „rauschende, klirrende Cembalo" die eigentlichen Klavierinstrumente: erst um diese Zeit trat das Hammerklavier seinen Siegeszug an, wurde aber auch weiterhin technisch und klanglich verändert.

Bis 1600

Orgel- und Klaviermusik (vielfach auch Lautenmusik) noch nicht streng getrennt. Die Kompositionen – im Grunde nur ausgezierte, „kolorierte" Übertragung von Vokalwerken – konnten nach Belieben auf diesem oder jenem Instrument gespielt werden; also kein eigentlicher Klavierstil. Vorbereitet wurde er durch spanische (Cabezon) und deutsche (Bruder Nenusiedler) Lautenisten und Organisten.

17. Jahrhundert

Ein echter Klavierstil wird entwickelt: schnelles Laufwerk (Abkehr von der Vokalpolyphonie und von den Kirchentonarten), Variationentechnik, Verarbeitung von Volkstanzen und -liedern, spielerische Virtuosität, kleine tonmalerische Charakterstücke, Aufkommen der Klaviersuite und anderer Formen. Fitzwilliam Virginal Book faßt die um 1600 bestehende, stilistisch bahnbrechende Virginalmusik Englands (Virginal = eine Art Spinett) im Überblick zusammen. Hauptvertreter: William Byrd, John Bull, Giles Farnaby, rhythmische Bewegungsvariationen, tonmalerische Charakterstücke.

Sweelinck, Jan Pieters (1562–1621), in den Niederlanden, vertieft den neuen Stil, besonders in seinen Liedvariationen.

Scheidt, Samuel (1587–1654), in Halle, übernimmt Sweelincks Verfahren, fügt Nachahmung von Orgelklang und Geigenlegato hinzu.

Frescobaldi, Girolamo (1583–1643) und Pasquini, Bernardo (1637–1710), in Italien, schreiben Variationen, Charakterstücke, Tokkaten, dreisatzige Suiten.

Chambonnières, Jacques Champion de (etwa 1602–1672) und sein Schüler Couperin, Louis (um 1626–1661), in Frankreich, sind mit dreisatzigen, in gleicher Tonart stehenden „Suiten" vertreten.

Froberger, Johann Jakob (1616–1667), Frescobaldi-Schüler, erhöht die Zahl der Suitensätze auf vier (Allemande Sarabande Courante Gigue), bringt in Ricercari, Tokkaten, Capricci usw. zuweilen kirchentonartliche Wendungen.

Weckmann, Matthias (1621–1674), Tokkaten, Kanzonen, Variationen, Suiten.

Reinken, Jan Adams (1623–1722), Variationen, Tokkata, Fuge.

Fischer, Johann Caspar Ferdinand (etwa 1660–1746), „Blumenbuschlein" (1698) mit Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gavotten, Chaconnen usw.; „Musikalischer Parnaß": legte den (auch für Bach) verbindlichen Charakter der einzelnen Suitensätze fest.

Pachelbel, Johann (1653–1706), Suiten, Variationen, Chaconnen, Fantasien, Tokkaten, Ricercari, Fugen, Choralbearbeitungen; steht im Schnittpunkt der verschiedenen Richtungen seiner Zeit.

Kuhnau, Johann (1660–1722), je sieben „Partien" (Suiten) über die damals gängigen Dur- und Molltonarten, mehrsätzige Sonaten, „Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien".

1700–1759

Gipfelzeit barocker Klaviermusik, vorwiegend fließende Polyphonie, aber auch strömende Suiten, echt klaviermäßiger Satz, verschiedene Stile in den verschiedenen Ländern.

Böhm, Georg (1661–1733), kleine Suiten in üblicher Satzfolge, große Suite mit Ouvertüre (später wurden derartige Suiten oft Ouvertüren genannt), berühmt ein „Präludium, Fuge und Postludium in g-Moll".

Couperin, François (1668–1733), feinste Filigranarbeit, dichtes Netz von Kleinverzierungen, „Portraits" in den vier Sammlungen von je fünf bis acht „Ordres" (Folgen oder Suiten); auch Lehrbuch des Klavierspiels.

Telemann, Georg Philipp (1681–1767), aufgelockerter, in die Zukunft weisender Klaviersatz, polyphon, aber auch homophones Spielwerk; kleine Fugen, Ouvertüren, kleine Fantasien.

Rameau, Jean Philippe (1683–1764), Suiten, Variationen, Rondos (mit sonatenhaften Zügen), Tanzsätze, Charakterstücke („Die zärtlichen Klagen", „Das Huhn" usw.); zügiger als Couperin, weniger Ornamentik.

Bach, Johann Sebastian (1685–1750), umfangreiches Klavierwerk, alle Formen, vorwiegend polyphon, hohe Variationenkunst, Umsetzen ausländischer Vorbilder, Lehr- und Konzertwerke, neben kontrapunktischer Dichte auch instrumentbedingtes, glanzvolles Spielwerk; u. a. zwei- und dreistimmige Inventionen, Französische und Englische Suiten, Deutsche Partiten, Wohltemperiertes Klavier (mit 48 Präludien und Fugen in allen Dur- und Molltonarten), Goldbergvariationen, Chromatische Fantasie und Fuge, Italienisches Konzert, Fantasien, Tokkaten.

Händel, Georg Friedrich (1685–1759), Meisterwerke einer nach außen wirkenden Kunst: 1. Sammlung mit acht Suiten, 2. Sammlung mit Suiten und Chaconnen, 3. Sammlung mit verschiedenen Werken, 4. Sammlung mit sechs großen Fugen, Aylesford-Sammlung mit verschiedenartigen Stücken.

Scarlatti, Domenico (1685–1757), einfallsreich, virtuos-spielfreudig, Ansätze zur späteren Sonatenform; mehr als 300 einsätzige „Sonaten" (Bezeichnung nicht von Scarlatti), einige Fugen („Katzenfuge").

1740–1780 (Empfindsamer Stil)

Übergang von der Suite zur Sonate, zugleich Abklingen der Polyphonie und Heraufkommen subjektiv-empfindsamer Homophonie.

Bach, Wilhelm Friedemann (1710–1784), kontrapunktisch in gefühlsbetontem Rahmen. Fantasien, Fugen, Polonäsen, Sonaten.

Bach, Carl Philipp Emanuel (1714–1788), dreisätzige Sonaten (Sonatenform im neueren Sinne), persönlichkeitsstarke Ausdrucksmusik; Preußische Sonaten, Württembergische Sonaten, Probesonaten, Sonaten mit veränderten Reprisen, Sonaten, Rondos und freie Fantasien „für Kenner und Liebhaber"; auch Lehrbuch des Klavierspiels.

Schobert, Johann (um 1720–1767), vollendeter Klaviersatz, sinfonieartige (aber nicht orchestrale) Schreibweise; Sonaten.

Bach, Johann Christian (1735–1782), bevorzugt die Melodik gegenüber Harmonie und Rhythmus; Mitschöpfer des 2. Themas („Gesangsthema") der Sonate; vor allem je 6 Sonaten op. 5 u. 17.

Ferner: G. Muffat, J. L. Krebs, G. Ch. Wagenseil, J. Kirnberger.

1775–1825 (Wiener Klassik)

Volles Durchgestalten der Sonatenform, thematisch-motivisches Aufschließen, Charaktervariationen, zuweilen Rückgriff auf Barockformen.

Haydn, Joseph (1732–1809), 52 Sonaten, in denen sich der neue Stil deutlich entfaltet, überwiegend dreisätzig mit klar gebautem Kopfsatz, verinnerlichtem Andante, quirlendem Finale; auch bedeutende Variationenwerke.

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791), Sonate fast immer dreisätzig, der singende Charakter der langsamen Sätze wird oft auf die schnellen übertragen, weniger „Arbeit" (von bedeutsamen Ausnahmen abgesehen) als Aussagen; auch Rondos, Fantasien und andere Einzelstücke (auch für 2 Klaviere).

Beethoven, Ludwig van (1770–1827), höchste Verdichtung thematisch-motivischer Arbeit in mächtigem Rahmen, häufig große Gebärdensprache, in Spätwerken ins Übersinnliche vorstoßend, vollendete Kunst der Charaktervariation; 32 Sonaten, 19 Variationenwerke, dazu viele mehr oder weniger umfangreiche Einzelkompositionen.

Ferner vor allem: J. W. Haßler (berühmte Gigue), J. N. Hummel.

19. Jahrhundert (Romantik)

Pflege des Klanges im guten wie im oberflächlichen Sinne („Brillanz", „Salonmusik"), Baukraft und motivisch-aufschließende Arbeit treten mehr und mehr zurück, die Sonatenkomposition verliert ihre beherrschende Rolle, das kleine, liebevoll ausgekostete Stimmungsstück wird gepflegt; um so schärfer heben sich die einzelnen Großwerke ab; Zeitalter der Klaviervirtuosen.

Field, John (1782–1837), Nokturnen, die Chopin anregten.

Weber, Carl Maria von (1786–1826), brillantes Spielwerk, ritterliche Haltung, echtes Empfinden; vier Klaviersonaten, Rondos, Variationen, Polonäsen, andere Tanzformen („Aufforderung zum Tanz").

Schubert, Franz (1797–1828), 20 liedhaft gestaltete Sonaten, berühmt die Impromptus, Moments musicaux, Walzer, Ländler; ferner Variationen, das Großwerk „Wandererfantasie", zahlreiche Werke für Klavier, vierhändig.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix (1809–1847), am bekanntesten die viel nachgeahmten „Lieder ohne Worte"; wichtig die Variationen, die Präludien und Fugen, zahlreiche Einzelstücke.

Schumann, Robert (1810–1856), träumerischer und zugleich kraftvoller Poet des Klaviers; wenige gebaute Großwerke (C-Dur-Fantasie), schwärmende Reihung von tänzerischen Szenen (Davidsbündler u. a.) und Kinderstücken.

Chopin, Frédéric (1810–1849), vielseitig als Melodiker, Harmoniker, Rhythmiker, alles aus den Spielbedingungen des Klaviers erfunden und verarbeitet; verband slawisches Feuer mit romanischem Formgeist; dichterische Tanzszenen (Mazurkas, Walzer, Polonäsen), Präludien, Etüden, Scherzi, Rondos, Variationen, Balladen, Nokturnen, Impromptus, Kleinwerke, 3 Sonaten.

Liszt, Franz (1811–1886), als Virtuose machte er das Klavier zu einem fast orchestralen Instrument; weltliche und religiöse Kompositionen; bedeutend im Abwandeln scharf geschnittener Themen; Etüden, „Wanderjahre", „Erscheinungen", Balladen, Legenden, Polonäsen, Rhapsodien, mächtige h-Moll-Sonate usw.

Brahms, Johannes (1833–1897), maßvolle Romantik, Rückgriff auf Klassik und Altklassik, weitgriffiger Satz, wuchtige Ballungen, klanggebettete Kontrapunktik der Mittelstimmen, mehrrhythmische Bildungen, Thematik oft volksliednah; 3 Sonaten, 5 Großvariationen, Balladen, Rhapsodien, zahlreiche Kleinwerke mit unverbindlichen Titeln.

Ferner – mit einigem Abstand, doch in Einzelwerken weltbekannt und bedeutsam – deutsche Komponisten wie Th. Kirchner, A. Jensen, F. Draeseke; in Frankreich C. Franck; in Spanien I. Albéniz und E. Granados y Campina; in Norwegen E. Grieg; in Amerika E. MacDowell, in Rußland vor allem M. Mussorgski („Bilder einer Ausstellung").

20. Jahrhundert (Aufspaltungen)

Vielfalt der Richtungen, größere Gegensätzlichkeiten als je zuvor, unterschiedliche Bewertung der Klaviermusik, spieltechnisch hervorstechender Nachwuchs.

Debussy, Claude (1862–1918), Impressionist; letzte Verfeinerung harmonischer, melodischer, rhythmischer Farbenkunst; nach Frühwerken („Bergamaskische Suite") die „Sechs Bilder", die 24 Präludien und 12 Etüden.

Busoni, Ferruccio (1866–1924), intellektbestimmter, formsicherer Gestalter; stilistische Vielfalt; u. a. Elegien, Fantasie nach Bach, „Fantasia contrappun-

tistica", Sonatinen, „Indianisches Tagebuch", Fantasie über „Carmen", für Studienzwecke die „Klavierübung".

Skrjabin, Alexander (1872–1915), psychologischer Mystizismus nach Anfängen in chopinscher Manier, meisterhafter Klaviersatz mit ganz neuen Wirkungen. 10 Sonaten, viele Präludien, Poeme, Etuden u. a.

Rachmaninow, Sergei (1873–1943), slawisches Temperament und weltmännische Haltung; Préludes, Etudes, Chopin-Variationen.

Reger, Max (1873–1916), polyphon-kontrapunktische Grundhaltung, farbig nach Spieltechnik und Harmonie; zahlreiche Kleinwerke (Humoresken, „Stücke", Intermezzi, „Aus meinem Tagebuche" u. a. und Großschopfungen (Variationen und Fuge nach Telemann, Variationen und Fuge nach Bach; dazu für zwei Klaviere: Variationen und Fuge nach Beethoven, Introduktion, Passacaglia und Fuge).

Ravel, Maurice (1875-1937), nur bedingt Impressionist, wirklichkeitsnäher als Debussy; u. a. „Wasserspiele", „Spiegelbilder" (Miroirs), „Gaspard de la nuit", „Couperins Grabmal".

Scott, Cyrill (geb. 1879), einst berühmter Impressionist Englands, exotische Stücke.

Medtner, Nicolai (1880–1951), gemischt aus deutscher Romantik und slawischen Ausbruchen, sorgfältiger Satz, viel beachtete Sonaten.

Bartók Béla (1881–1945), Beschränkung auf knappste Aussage. Verwendung balkanischer Volksmusik, harte Rhythmen; u. a. „Allegro barbaro", Bagatellen, Rumänische Tänze, Suite, Improvisationen (Variationen), Sonate; wichtiges Lehrwerk: „Mikrokosmos".

Strawinsky, Igor (geb. 1882), erprobt verschiedene Stilmittel; u. a. Etuden, Suite nach „Petruschka", Serenade, Sonate, vor allem die Sonate für 2 Klaviere.

Prokofjew, Sergei (1891–1953), anfangs russisch-romantisch, dann polytonal, weiter diatonisch, endlich polyphon; wirkungsvoller Satz; u. a. Etuden, Tokkata, 9 Sonaten, Sonatinen, „Flüchtige Visionen", „Sarkasmen", „Gedanken".

Hindemith, Paul (geb. 1895), folgerichtig erweiterte Tonalität, logischer Aufbau, zuweilen heftig zupackender, oft polyphoner Satz; u. a. „Suite 1922", „Klaviermusik", 3 Sonaten, „Ludus tonalis", Sonate für 2 Klaviere.

Reutter, Hermann (geb. 1900), lyrische, mystische Stücke in geschliffenem Satz, u. a. „Fantasia apocalyptica", Variationen über einen Bach-Choral, Passion in neun Inventionen.

Pepping, Ernst (geb. 1901), Versuch, neue Linearität mit alter Harmonik zu verbinden; Sonatine, Sonaten, Fugen über b-a-c-h.

Fortner, Wolfgang (geb. 1907), bevorzugt ostinate Kleinformeln, klarer, nüchterner Satz, verhalten romantisch; u. a. Sonatine, Kammermusik für Klavier.

Hessenberg, Kurt (geb. 1908), herbe Kontrapunktik, sparsame Zeichnung; u. a. Kleine Stücke, Sonatine, Kleine Präludien.

Messiaen, Olivier (geb. 1908), Klavierstücke im Sinne katholischer Mystik: „Vingt regards sur l'enfant Jésus", „Vision de l'Amen".

Genzmer, Harald (geb. 1909), will „Gebrauchsmusik" (im besten Sinne des Wortes) geben; u. a. Sonatine, Sonaten, Sonate für 2 Klaviere.

Pousseur, Henri (geb. 1929), schreibt ein Stück, das an 20 Stellen begonnen werden kann.

Unter den Spät- und Neuromantikern u. a. J. Weismann, W. Niemann, J. Haas, W. Braunfels, P. Juon, W. Courvoisier, E. v. Dohnányi, J. Marx, M. Trapp, K. Höller.

„Neue Klaviermusik" (außer den genannten) u. a.: A. Schönberg, G. F. Malipiero, P. v. Klenau, A. Casella, E. Toch, A. Honegger, Ph. Jarnach, H. Heiß, G. Antheil, K. Stockhausen, C. Beck.

ORGELMUSIK

Orgelmusik ist, entsprechend der Bauart der Orgel, wesentlich verschieden von der Musik für andere Einzelinstrumente. Die Größe der Orgel verlangt Kompositionen, die einen größeren Raum zu erfüllen vermögen, ohne ihn zu überfluten oder die nachhallenden Klänge zu verwischen und zu vermischen. Daraus ergibt sich, daß für Orgelmusik vor allem (also keineswegs ausschließlich) Linie, zeichnerische Stimmverflechtung und Polyphonie eine entscheidende Rolle spielen. Zum anderen entzieht sich die Orgel mehr als andere Soloinstrumente dem psychophysischen Einfluß durch den Spieler. Selbst der Meisterspieler, unterstützt von eingearbeiteten Bedienern der Register, bleibt abhängig von der Tatsache, daß nach gezogenen Registern und nach Niederdrücken der Tasten die auf mechanische Weise durch die Pfeifen strömende Luft Töne hervorruft, die nicht mehr wesentlich verändert werden können. Der Spieler anderer Blasinstrumente vermag dagegen selbst den Einzelton ständig durch andere Atemführung zu verändern, und der Spieler anderer Tasteninstrumente kann den Ton anschlagsmäßig beeinflussen.

Die somit im Bau des Instruments selbst (Größe, Nichtbeeinflußbarkeit des einmal hervorgerufenen Tons) begründete „Objektivität" des Instruments hat sich gegenüber allen zahlreichen Versuchen, die Orgel klanglich zu bereichern (Nachahmung des Bläserklangs in der Renaissance, des Streicherklangs im 18. und besonders 19. Jahrhundert), im Grunde erfolgreich behauptet. Und die Orgelbewegung des 20. Jahrhunderts will die Objektivität soweit wie möglich ganz wiederherstellen. Raumerfordernis, instrumentale Objektivität und feierlicher Klang haben es zudem mit sich gebracht, daß die Orgel vorwiegend ein Instrument für die Kirche gewesen und geblieben ist.

Hauptsächliche Epochen der Orgelmusik nach Jahrhunderten fast ausschließlicher Verwendung als Gesangsstütze:

14. Jahrhundert

Im Verlauf der Ars nova Übertragung von Vokalsätzen auf die Orgel, auch kleine Präludien; Hauptmeister: der blinde Florentiner Organist Francesco Landino (etwa 1325–1397).

15. Jahrhundert

Paumann, Conrad (1409–1473; blind) gibt ab 1452 sein „Fundamentum organisandi" heraus (im Lochamer Liederbuch und in den Buxheimer Orgelbüchern); gewährt Einblick in die farbige Orgelmusik der Zeit.

16. Jahrhundert

Hofhaimer, Paul (1459–1537), Organist in Innsbruck, Augsburg, Salzburg, berühmtester Orgelspieler seiner Zeit; Cantus firmus in Mittelstimmen, reiche Ornamentik.

Willaert, Adrian (vor 1490–1562, Venedig), Mitschöpfer des Ricercars.

Haßler, Hans Leo (1564–1612), Großkaufmann und Komponist; kühne Harmonik, klangprächtig, Stimmführung dem damaligen Vokalstil angenähert.

Cabezón, Antonio de (um 1500–1566), hervorgegangen aus den spanischen Lautenisten, daher der besondere Stil seiner Fantasien und „Tientos" (Ricercari).

17. Jahrhundert

Sweelinck, Jan Pieters (1562–1621), der „norddeutsche Organistenmacher"; Orgelfugen mit Hauptthema und Nebenthemen.

Erbach, Christian (1570–1635), der „oberdeutsche Organistenmacher" in Augsburg.

Frescobaldi, Girolamo (1583–1643), italienischer Großmeister der Orgel. Ricercari und Kanzonen (nach niederländischem u. römischem Motettenvorbild).

Scheidt, Samuel (1587–1654), Halle; Choralbearbeitungen, Tokkaten.

Tunder, Franz (1614–1667), Lübeck; Choralbearbeitungen.

Froberger, Johann Jakob (1616–1667), Süddeutscher; Suiten, Tokkaten, Kanzonen.

Reinken, Jan Adams (1623–1722), Hamburg; Partiten, Tokkaten.

Kerll, Johann Kaspar von (1627–1693), Süddeutscher; Vor-, Zwischen- und Nachspiele (besonders über das Magnificat).

Buxtehude, Dietrich (1637–1707), Lübeck („Abendmusiken"); Passacaglien, Chaconnen, Choralbearbeitungen, Präludien und Fugen.

Pachelbel, Johann (1653–1706), Süddeutscher; verschmilzt als erster die verschiedenen deutschen Orgelstile; Tokkaten, Chaconnen, Choralbearbeitungen, 94 Fugen über das Magnificat.

18. Jahrhundert

Wurden bisher die Kompositionen zuweilen noch als „für Orgel oder Clavicembalo" bezeichnet, so tritt nunmehr eine sorgfältige Scheidung zwischen Orgel- und Klaviermusik ein. Im neuzeitlichen Sinne sind die Kompositionsformen jetzt voll entwickelt, insbesondere die Orgelfuge.

Bach, Johann Sebastian (1685–1750), bedeutendster der zahlreichen Kantoren und hervorragenden Organisten des 18. Jahrhunderts, schreibt – anfangs nach Vorbild von Buxtehude und Frescobaldi (dieser hat viele deutsche Organisten ausgebildet oder beeinflußt), später von Corelli und Vivaldi – vor allem: Orgelchoräle, Vorspiele zu Katechismusliedern, Choralvorspiele, Choralvariationen, Tokkaten, Passacaglien, Fantasien, Präludien und Fugen (die dreistimmigen Sonaten sind keine Sonaten im später gebräuchlichen Sinne).

Händel, Georg Friedrich (1685–1759), schrieb einen völlig anderen Stil als Bach. Seine Orgelkonzerte sind an die Zuhörer gerichtet, setzen Orgelgegen Orchesterklang, wirken trotz sicherer Satzkunst stegreifartig. Schon Zeitgenossen meinten trotz höchster Bewunderung, es sei nicht mehr der „alte Orgelstil". Zu beachten ist, daß Händel die englische Orgel spielte: ein Manual, kein Pedal.

Das Aufkommen des Mannheimer Orchesterstils hat in der Folgezeit das Interesse der Komponisten von der Orgel auf das Orchester gelenkt; selbst die Wiener Klassiker haben nichts Wesentliches fur die Orgel geschrieben.

19. Jahrhundert

In der Romantik gab es zwar zahlreiche Komponisten, die fur die Orgel schrieben, so Mendelssohn-Bartholdy, Liszt, Rheinberger in Deutschland, Alexandre Guilmant (1837-1911), César Frank in Frankreich, aber durch den Bau förmlicher Orchesterorgeln verlor der eigentliche Orgelstil ebenso an Verbindlichkeit wie durch den Versuch, ichbetonte Gefuhlswerte in sonatenhaft sinfonischer Art auf der Orgel wiederzugeben.

Reger, Max (1873-1916), bildet mit seinen Orgelwerken den Hohe-, zugleich aber den Wendepunkt dieser Orchesterorgelkunst. Einerseits schopft er die klanglichen Möglichkeiten der großen Maschinenorgel mit ihren vielfachen Mixturen aller möglichen Instrumentenklange voll aus, andererseits bringt seine kontrapunktisch-polyphone Schreibweise den eigentlich linienhaften Stil instrumentengerechter Orgelkomposition wieder zu Ehren. Nur zwei „Sonaten" zwischen Hunderten von großen und kleineren Fantasien, Fugen, Trios, Präludien, Tokkaten, Passacaglien, Choralvorspielen.

20. Jahrhundert

Anknüpfungspunkte sind die Regersche Polyphonie, die von Albert Schweitzer ins Bewußtsein zurückgerufenen Silbermann-Orgeln, Hans Henny Jahnns

Beschäftigung mit der von Arp Schnitger (1648–1720) erbauten Orgel der Hamburger Jakobikirche zusammen mit der Orgelbeschreibung von Michael Praetorius. Praktisch entscheidendes Ergebnis war die 1922 auf Initiative von Wilibald Gurlitt erbaute Orgel der Freiburger Universität. Von hier geht die deutsche Orgelbewegung aus: stilgerechter Orgelbau für Werke der alten Meister, instrumentalgerechter Bau von Orgeln für orgelgerecht schreibende Komponisten der Gegenwart wie J. N. David, H. Distler, G. Ramin, G. Raphael, H. Kaminski u. a.

Andere Wege geht z. B. die Gruppe um den Franzosen O. Messiaen. Messiaen komponiert farbige, rhythmisch aufgespaltene, den Rhythmus als Farbe verwendende Visionen aus der Heilsgeschichte, bringt auch in seinem „Orgelbuch" (1952) komplizierte Rhythmen und Nachahmung von Vogelrufen und Gesängen.

KIRCHENMUSIK

Am Eingang vieler alter Kirchen, in denen sich zahlreiche Kunstwerke befinden, liest man den Anschlag: „Die Kirche ist ein Bethaus und kein Museum", ein Satz, der sich, auf die reine Kirchenmusik bezogen, am Schluß abwandeln ließe: „. . . und kein Konzertsaal". Wohl lassen sich musikalische Großwerke über geistliche Texte am besten in Kirchenräumen aufführen, aber eben außerhalb des Gottesdienstes, bei dem die Musik nur Dienerin, nicht aber selbständige Kunst sein soll, sie mag noch so religiös unterbaut sein. Grundsätzlich gilt das für alle Kirchenmusik, also für die katholische wie die evangelische.

Katholische Kirchenmusik

Ursprünglich wohl Übernahme aus der Musik der griechischen Antike und den jüdischen Tempelgesängen, vielfach eingefärbt durch Eigentümlichkeiten der Volksmusik der Länder, in denen christlicher Gottesdienst Eingang fand.

Um 400 Einführung der Hymnen aus der orientalischen Kirche, besonders durch Ambrosius.

Seit 600 Sammlung der kirchlichen Gesänge durch Papst Gregor den Großen; daher die in der Folge entstehende Bezeichnung „Gregorianischer Choral". Vor allem Antiphone (Wechsel von einstimmigen Halbchören); der Unterschied zwischen Antiphon und Responsorien (Antworten des Chores auf Priesterworte) hat sich später abgeschliffen. Weiterpflege der Hymnen (schlicht gebaute Gesänge von nicht rein biblischen Texten).

Um 850 Aufkommen der Sequenzen (Paraphrasen über Jubilationen des Alleluja) aus ihren Vorgängern, den Tropen. Später stark eingeschränkt wegen willkürlichen Überhandnehmens.

Seit 900 Beginn des Organalstils (meist einfache Parallelführung der Stimmen).

Seit dem 12. Jh. dreistimmiger Organalstil (Leoninus) und Erweiterung auf vier Stimmen (Perotinus). „Ars antiqua". In den „Moteti" finden sich weltliche Einflüsse nach Wort und Ton. Melodisch betonter Conductus überflügelt den gleichförmigen, „monotonen" Accentus.

Seit dem 14. Jh. Werke, in denen der gregorianische Cantus firmus bereits fehlt. „Ars nova". Messenkompositionen auch über weltliche Weisen. Absinken des Chorals.

Seit dem 15. Jh. Hochblute der niederländischen Vokalpolyphonie (u. a. Josquin, Dufay, Lasso), Verstarkung aber auch der Instrumentalbeteiligung und des weltlichen Einflusses.

16. Jh.: Bestrebungen, die Vieltextigkeit kirchlicher Werke (also auch „Wortpolyphonie") sowie die weltlichen Einflusse zu beseitigen und den Grundtext als geistliches Gut klar hervortreten zu lassen. So die Beschlusse des Konzils zu Trient; Palestrinas späte sechsstimmige Messen.

17. Jh.: Der mit dem Siegeszug der Oper einhergehende monodische und damit subjektive Stil der gesamten Musik zieht auch die Kirchenmusik in ihren Bann, drangt den Palestrina-Stil zuruck. Starke Gegenwirkung erst durch die Benediktiner von Solesmes (Abtei bei Le Mans) und ihre Reinigung der liturgischen Musik (Editio Vaticana).

18. Jh.: Trotz Bemuhungen von Mannern wie Antonio Caldara und J. J. Fux geht die Entwicklung zur Vorherrschaft der Kunstmusik weiter. Meisterwerke von Haydn, Mozart und anderen entsprechen nur bedingt dem Wesen liturgischer Musik.

19. Jh.: Großwerke wie die von Beethoven, Schubert und Liszt gehen zumeist uber das liturgisch Gebotene und Erwunschte hinaus. Eine gewisse Beschrankung findet sich jedoch schon bei Bruckner. Noch weiter gehen will der Cacilianismus (Ruckkehr zum Palestrina-Stil).

20. Jh.: Pius X. gesteht 1903 („Motu proprio") der Instrumentalmusik ein gewisses Recht in der Kirche zu. Seither Annaherung der beiden Richtungen, mit leichtem Übergewicht der A-cappella-Komposition. Unverkennbar die Tendenz, vom vorherrschenden Nur-Musikalischen zur liturgiegebundenen Musik zuruckzukehren, also das Ordinarium (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei zusammengefaßt unter der Bezeichnung Messe) und das Proprium (von Fest zu Fest verschieden) so zu vertonen, daß die Musik als erganzender Schmuck und nicht als Selbstzweck erscheint. Dabei verstarktes Einbeziehen des Chorals. Auch moderne Komponisten schreiben für den katholischen Gottesdienst (so Stravinsky).

Evangelische Kirchenmusik

16. Jh.: Jede Art von Musik in der Kirche wie Choral, Chor, Orgel wird von den meisten Reformatoren abgelehnt (Calvin, Zwingli, Karlstadt), Orgeln werden teilweise sogar zerstört. Dagegen Luther: „Wer nicht singen und sagen will, das ist ein Zeichen, daß er nicht glaubet." Er lehnt die überkommenen gregorianischen Weisen nicht ab, bezieht aber Volksweisen immer mehr in den Choral ein; teilweise auch Umdichtungen solcher Lieder (etwa „Innsbruck, ich muß dich lassen" in „O Welt, ich muß dich lassen"). Luther dichtet und komponiert selbst. J. Walter bringt 1524 das erste evangelische „Geistliche Gesangbüchlein" heraus. Um den Schwankungen, die sich beim gemeinsamen oder wechselweisen Singen von polyphonem Chor und einstimmigem Gemeindechoral ergaben, abzuhelfen, verlegt Lukas Osiander den Cantus firmus aus dem Tenor der Mittelstimme in die Oberstimme, macht ihn dadurch hörbarer (1586), setzt aber auch Note gegen Note (homophon). Daneben entstehen für den reinen Chorgesang bedeutende Motetten (G. Rhaws „Neue deutsche geistliche Gesänge für die gemeinen Schulen" 1544).
17. Jh.: wie in der katholischen Kirchenmusik Eindringen des monodischen Stils; anfangs noch vokalbetont, dann mit Instrumenten (geistliches Sololied, Kantate).
18. Jh.: zunächst Blütezeit der protestantischen Motette, der begleiteten Kantate und Passion sowie des Oratoriums, zugleich Gipfelpunkt kirchlicher Instrumentalmusik (Bachs Orgelwerk). Ab Mitte des Jahrhunderts Verfall unter dem Einfluß der weltlichen Aufklärung und des dogmatischen Pietismus.
19. Jh.: starker Historismus, der sich aber mehr auf das Musikalisch-Künstlerische als auf das Liturgische richtet (Chor-, Choral-, Altargesang), wenn auch Großschöpfungen auf allgemein religiöser Grundlage entstehen (Mendelssohns Oratorien, Brahms' „Deutsches Requiem", Herzogenbergs „Geburt Christi" u. a.).
20. Jh.: Am Eingang stehen Werke des katholischen Max Reger für den evangelischen Gottesdienst („Der evangelische Kirchenchor", „Choralkantaten für die Hauptfeste des evangelischen Kirchenjahres", Orgelwerke usw.). Neben der neuen liturgischen Bewegung kommt es zur neuen „Orgelbewegung" (gegen Orgelmusik als Orchesternachahmung, Einordnung in den Sinn der Liturgie). Der Altargesang wird wieder aufgenommen, man greift zurück auf den rhythmischen Choral und formt ihn um. Zahlreiche um die Jahrhundertwende geborene Komponisten mit einer herben „modernen" Sprache sehen in der liturgisch gebundenen geistlichen Musik ihre geistige Heimat; u. a. H. Bornefeld, J. N. David, H. Distler, H. F. Micheelsen, E. Pepping, S. Reda, K. Thomas.

FILMMUSIK

Allgemeines

Der Film – gleich ob Stumm- oder Tonfilm – wendet sich in erster Linie an das Auge; im Idealfall stellt er eine technisch-künstlerisch vollendete Wiedergabe von gestalteten, wirklichen oder erdachten, optisch wahrnehmbaren Vorgängen, also sichtbaren Bewegungen dar. Ob Reportage-, Revue-, Dokumentar-, Kultur- oder Spielfilm, oberstes Gebot eines werk- und stoffgerechten Films bleibt die Erzählung eines Vorgangs durch eine der Wirklichkeit angenäherte schnelle Bildfolge, nicht durch das gesprochene oder gesungene Wort. Ein Filmwerk, in dem eine Idee dargestellt werden soll, muß zunächst versuchen, möglichst viel von dieser Idee in Bewegungsabläufe umzusetzen, will es der Eigengesetzlichkeit des Films entsprechen. Damit ist bereits gesagt, daß im Tonfilm die Musik nur eine Dienerrolle zu spielen hat. Ein Film wird in erster Linie nicht der Musik, sondern des bildhaften Handlungsablaufes wegen besucht. Dieser Tatsache entspricht jene andere, daß nämlich nur ganz selten aus einer Filmmusik künstlerisch wertvolle Suiten zusammengestellt werden können, die auch losgelöst vom Bildgeschehen für sich zu bestehen vermögen, etwa in einem Konzert.

Damit ist nicht gesagt, daß die dienende, nur unterstützende Rolle der Musik als Hilfskunst richtig eingesetzt in bestimmten Situationen nicht außerordentliche Wirkungen hervorrufen könne. Sie vermag unwillkürliche Assoziationen zu erzeugen, die durch Bild und Wort hervorgerufene Stimmung zu verdichten, innere Vorgänge zu erläutern, erst völlig miterlebbar zu machen. Sie kann sogar durch Verstummen (Generalpause) Spannung oder Stimmung beeinflussen, wie etwa bei der Einbrecherarbeit in „Rififi".

Für die Filmmusik auf künstlerischer Ebene gilt die gleiche Regel, die Busoni einmal für die Schauspielmusik aufgestellt hat: Sie ist sinnvoll dort einzusetzen, wo ein Lied, ein Tanz oder etwas Übersinnliches dramaturgisch untrennbar in die Handlung verwoben ist. Das Aufpfropfen von für die Handlung nicht unbedingt erforderlichen Schlagern und dergleichen kann dem Unterhaltungsbedürfnis dienen, verstößt aber genau genommen gegen das Grundgesetz des Films.

Anders, wenn das Lied oder der Schlager eine besondere Bedeutung hat, wenn das Handeln der Personen dadurch beeinflußt wird, wie z. B. der verlorene Walzer in „Zwei Herzen im Dreivierteltakt". Hier ist das Geschehen an dem Walzer „aufgehängt", um ihn dreht sich das Ganze.

Daß trotz allem häufig Musik ohne künstlerisch zwingenden Grund eingesetzt wird, hat mehrere Ursachen. In der ersten Stummfilmzeit wollte man das Surren des Vorführapparates überdecken; auch empfand man bei dem Agieren der schwarzweißen Schattenfiguren eine beklemmende Leere, die es auszufül-

len galt. Als sich der Tonfilm durchsetzte, verführte die rauschhafte Freude an den bis dahin buchstablich unerhorten Möglichkeiten zu Übertreibungen. Dann aber wollte man es wohl (besonders in Unterhaltungsfilmen) anderen Unterhaltungsstätten wie etwa dem Operettentheater gleichtun und ahmte nach, weil ein eigener Stil sich erst noch herausbilden mußte. Damit hangt es zusammen, daß man sich von eingestreuten (keineswegs erforderlichen) Schlagern einen besonderen Werbenutzen versprach. Die ersten Tonfilmkomponisten waren Manner, die bereits als Komponisten von Schlagern, Chansons, Operetten und dergleichen einen weitverbreiteten Ruf besaßen. Schließlich wissen Filmindustrie und Filmverleih als Unternehmen, die große Kapitalbeträge investieren und sie mindestens wieder einspielen mussen, daß eine musikalische Untermalung beim „durchschnittlichen Kinobesucher" nicht bewußt wahrgenommene, jedoch sehr wirksame Stimmungen hervorrufen und ihn über die eine oder andere nicht besonders ansprechende Spielszene hinwegtragen kann.

Ob nun versucht wird, das Bildgeschehen musikalisch zu untermalen und es in gewissem Umfang in Musik zu übertragen oder aber auf das Unterbewußtsein des Zuschauers zu wirken – die dienende Rolle der Musik im Film bleibt bestehen.

Davon macht auch der „musikalische Film" nur scheinbar eine Ausnahme. In den zahlreichen Komponisten-, Dirigenten-, Pianisten-, Violinisten-, Sängerfilmen u. dgl. erklingt zwar viel Musik, aber sie bleibt Vorwand oder Auszierung. Entscheidend bleibt das Bildgeschehen: Um seinetwillen, nicht der Musik wegen geht man ins Filmtheater. Die sogenannten Opern- und Operettenfilme sind zumeist nur gefilmte Theateraufführungen mit filmischen Zutaten.

Seit einiger Zeit bemuht man sich um einen echten Musikfilm. Ein verbindlicher Stil wurde bisher nicht gefunden. Ein echter Opernfilm z. B. mußte einerseits die Moglichkeiten des Bildfilms und sein Gesetz der unablässigen Bewegung ausnutzen, andererseits einen von der Buhnenoper durchaus verschiedenen Stil entwickeln, weil der auf der Buhne mogliche Handlungsstillstand zugunsten des Ausschwingens der Musik dem Wesen des Films widerspricht. Daß eine solche Aufgabe ihre kunstlerischen Reize hat, ist nicht zu bestreiten.

Gelöst ist die Aufgabe, Bild und Musik sinnvoll zu verbinden, in erheblichem Umfang dort, wo nicht eine dramatische, also wesentlich charaktermäßig bedingte Handlung vorliegt, sondern nur ein optisch wahrnehmbares Geschehen: im Trick-, insbesondere im Zeichentrickfilm. Walt Disneys Filme haben hier den Weg gewiesen.

In dem Bestreben, die scheinbar so benachbarten, nämlich in der Zeit ablaufenden Kunste Film und Musik zu verbinden, geht man gelegentlich nicht

den Weg, die Bildfolge durch eigens komponierte oder bereits vorhandene und nur zurechtgeschnittene, bearbeitete Musik zu begleiten, sondern umgekehrt Kompositionen der Instrumentalmusik mit geeignet erscheinenden, erdachten Bilderfolgen zu untermalen. Es ist etwa dem Verfahren gleichzusetzen, bei dem Werke, die vom Komponisten ursprünglich als reine Klanggebilde geschaffen wurden, ballettmäßig ausgedeutet werden.

Daß es bis heute nur wenig bedeutende filmeigene Musik gibt, hat verschiedene Ursachen. Wer als freier Komponist im überlieferten Sinne seiner Kunst dient, ist nicht immer fähig oder gewillt, seine Kunst in den Dienst einer anderen Kunst zu stellen, die auf die Sekunde genau festgelegte Arbeit verlangt, die fordert, daß in den letzten Fertigstellungsstunden Takte teils gestrichen, teils umgestellt werden. Hinzu kommt die nicht seltene Notwendigkeit, etwas vorauszukomponieren und dann wieder umzuschmelzen oder zurechtzuschneiden. Ebenso stellt das Synchronisieren von Bild und Musik an einen Komponisten Anforderungen, die seinen Nerven oder seiner künstlerischen Vorstellung unter Umständen zuviel zumuten. Nur Spezialisten für filmische Vertonung sind bereit und in der Lage, die vom Film zu stellenden Aufgaben ständig zu übernehmen. Möglicherweise hat der Komponist elektronischer Musik, die ja ähnlich wie der Film „montiert" wird, die größte Aussicht, eine wirklich filmeigene Musik zu schaffen.

Stummfilm seit 1895

Anfangs Kurzszenen (Filmlänge bis nur 24 Meter) aktueller Art. Bei zunehmender Filmlänge und Darstellung von erdachten Geschichten füllte ein Erklärer die akustische Leere; zu ihm gesellten sich ein Pianist mit irgendwelchen passenden Klavierstücken und Improvisationen (bei ergreifenden oder traurigen Stellen Harmonium), und zuweilen auch ein Schlagzeuger, der Pferdegetrappel, vorüberbrausende Züge, Schüsse und dergleichen Geräusche realistisch nachzuahmen hatte.

In größeren Filmtheatern wurden Klavierspieler und Schlagzeuger bald abgelöst durch anfangs kleine, später immer größer werdende Kapellen, wobei der Kapellmeister Notenmaterial zusammenzustellen hatte, das dem jeweiligen Film einigermaßen entsprach.

Um solchen Kapellmeistern die Sucharbeit nach geeigneter Musik zu erleichtern, wurden zentrale Kinotheken ins Leben gerufen. Sie lieferten für jede Situation und Stimmung die entsprechenden traurigen, heiteren, dramatischen, lyrischen, grotesken, schwermütigen, feierlichen, exotischen usw. Musiknummern.

Schließlich erkannte man, daß der so entstehende Schematismus und die Willkür des jeweils für die Auswahl verantwortlichen Kapellmeisters mit der sich steigernden Individualität der einzelnen Filmwerke nicht mehr in Über-

einstimmung zu bringen war. „Dem individuellen Film die individuelle Musik" hieß die Losung, und die Filmindustrie verschickte mit den Bildrollen das ihrer Meinung nach geeignetste Notenmaterial (jeweils für die kleineren und großen Orchester verschieden instrumentiert). So bearbeitete Richard Strauss seine „Rosenkavalier"-Musik als Untermalung für den gleichnamigen Film.

Tonfilm seit 1929

Schon vor dem ersten Weltkrieg hatte man versucht, Ton und Bild auch optisch in Übereinstimmung zu bringen. Nach Gesangsaufnahmen auf Schallplatten (die man dann bei der Filmvorführung wieder laufen ließ) bemühte sich der Darsteller, bei der Filmaufnahme entsprechende Mundbewegungen zu machen („Tonbild").

Wirkliche Gleichzeitigkeit von Gesang bzw. Wort und Bild kam jedoch erst zustande, als es gelang, den Ton (Schall) in Lichtschwankungen umzuwandeln (Lichtton). Diese wurden durch Belichtung und Entwicklung auf einem Tonstreifen am Rande des Bildstreifens festgehalten und bei der Aufführung in Ton (Schall) zurückverwandelt. Zum Verständnis diene folgendes Schema:

Aufnahme	*Wiedergabe*
Ton (Schall)	Lautsprecher
↓	↑
Verstärker	Verstärker
↓	↑
Lichtsteuergerät	Photozelle
↓	↑
Tonoptik	Tonoptik
↓	↑
Laufwerk	Laufwerk
↓	
Ton-Negativfilm	

photochemisches Aufnehmen und Kopieren

Das Durchlaufen eines solchen Prozesses mit all seinen Schwierigkeiten technischer Art, das richtige Steuern, die Wiedergabe der musikalischen Obertöne usw. endet schließlich nicht beim Originalton, sondern beim Lautsprecher – für manchen sehr feinhörigen Komponisten ein Grund, nicht für den Film zu arbeiten. Für den vorwiegend am Bildablauf interessierten, meist auch nicht so feinhörigen Zuschauer hat das um so weniger Bedeutung, als für den musikalischen Film besonders geeignete Vokal- und Instrumentalsolisten sowie hervorragende Orchester unter entsprechenden Dirigenten eingesetzt werden. Seit dem ersten deutschen Tonfilm („Die Nacht gehört uns" 1929) wurden Aufnahme- und Wiedergabeverfahren unablässig verbessert und verfeinert.

Für die Musik im Film ist technisch manches, grundsätzlich nichts Neues hinzugekommen.

Zeittafel originaler Filmmusik

Die folgende chronologische Zusammenstellung soll als Wegweiser besonders bemerkenswerter Kompositionen für den Film dienen, d. h. hier, den Anteil von Komponisten aufweisen, die mit Werken auf anderen Gebieten international bekannt sind. Berücksichtigt wurden in erster Linie Handlungs- oder Spielfilme. Vergleiche aber ferner die darauffolgende Liste, in der auch bekannte komponierende Tonfilmspezialisten aufgeführt werden.

Stummfilme

1908 Die Ermordung des Herzogs von Guise (Camille Saint-Saëns)
1913 Der Millionär (Robert Stolz)
1914 Alles aus Liebe (Paul Lincke)
1920 Das Weib des Pharao (Eduard Künneke)
1922 La roue (Arthur Honegger)
Eldorado (M. Gaillard)
1923 L'inhumaine (Darius Milhaud)
1924 Liebe um Gloria (Leo Justinus Kauffmann)
1925 Panzerkreuzer Potemkin (Edmund Meisel)

Tonfilme

1929 Ungarische Rhapsodie (Marcel Delannoy)
La petite Lilie (Darius Milhaud)
Das neue Babylon (Dmitri Schostakowitsch)
1930 Zwei Herzen im Dreivierteltakt (Robert Stolz)
1931 A nous la liberté (Georges Auric)
Goldene Berge (Dmitri Schostakowitsch)
Der Mord des Dimitri Karamasoff (Karol Rathaus)
1933 Die Nacht in St. Petersburg (Dmitri Kabalewski)
Leutnant Kische (Sergei Prokofjew)
1935 Once in a blue moon (George Antheil)
The shape of things to come (Arthur Bliss)
Peter Ibbetson (Ernst Toch)
1936 Pique Dame (Sergei Prokofjew)
The plainsman (George Antheil)
Raum im kreisenden Licht (Karl Höller)
Antonio Adverso (Erich Wolfgang Korngold)
Gebrochene Blüten (Karol Rathaus)
Les bas-fonds (Roger Désormière)

1937 Regain (Arthur Honegger)
1938 Alexander Newski (Sergei Prokofjew)
Pygmalion (Arthur Honegger)
1939 Die Stadt (Aaron Copland)
Vom Winde verweht (Max Steiner)
Von Mäusen und Menschen (Aaron Copland)
1940 Volpone (Marcel Delannoy)
Die Wellen (Silvestre Revueltas)
And then there were none (Mario Castelnuovo-Tedesco)
1941 Der Seewolf (Erich Wolfgang Korngold)
1942 Die ewige Nymphe (Erich Wolfgang Korngold)
Dschungelbuch (Miklos Rosza)
For whom the bell tolls (Victor Young)
1943 Nordstern (Aaron Copland)
Kapitän Fracasse (Arthur Honegger)
1944 Heinrich V. (William Walton)
American romance (Louis Gruenberg)
1945 Spellbound (Miklos Rosza)
Wohin gehen wir von hier? (Kurt Weill)
Verpaßtes Wochenend (Miklos Rosza)
1946 Du entkommst mir nicht (Erich Wolfgang Korngold)
Der 6. Juni (Jean Crémillon)
Panik (Jacques Ibert)
Schwester Kenny (Alexander Tansman)
The overlanders (John Ireland)
1947 Das verlotene Dorf (Marcel Delannoy)
Don Quixote (Ernesto Halffter)
Le revenant (Arthur Honegger)
1948 Patte Blanche (Elsa Barraine)
Oliver Twist (Arnold Bax)
Das rote Pony (Aaron Copland)
Der Herr vom andern Stern (Werner Egk)
Hamlet (William Walton)
Louisiana story (Virgil Thomson)
Roue sans issue (Marcel Mihalovici)
1949 Begegnung mit Werther (Wolfgang Fortner)
Bitterer Reis (Goffredo Petrassi)
Die Mühle am Po (Ildebrando Pizzetti)
Die Andere (Winfried Zillig)
Macbeth (Jacques Ibert)

1950 Cordula (Joseph Marx)
Das Schloß von Verre (Yves Baudrier)
Gauguin (Darius Milhaud)
Das Leben beginnt morgen (Darius Milhaud)
Der Fall von Berlin (Dmitri Schostakowitsch)
König für eine Nacht (Winfried Zillig)
Der Babylonische Turm (Tibor Harsányi)
Die schwarze Haut (Francesco Mignone)
1951 La señora de Fatime (Ernesto Halffter)
Das Medium (Gian Carlo Menotti)
1952 Czin blanc (Maurice le Roux)
Secret people (Roberto Gerhard)
Moulin Rouge (Georges Auric)
Der Weg zum Licht (Georges Auric)
Die ehrbare Dirne (Georges Auric)
1953 The magic canvas (Mátyás Seiber)
Rififi (Georges Auric)
Segel im Sturm (Aram Chatschaturjan)
1954 On the waterfront (Leonard Bernstein)
1955 Le monde du silence (Yves Baudrier)
Forbidden planet (Louis Barron)
Die Straße der Sünde (Toschiro Mayuzumi)
1956 Eulenspiegel (Georges Auric)
Der rote Ballon (Maurice le Roux)
1957 Scheiterhaufen der Unsterblichkeit (Aram Chatschaturjan)
Jonas (Winfried Zillig)
Kandinsky (Winfried Zillig)

Filmkomponisten
(außer den obengenannten)

Abraham, Paul
Alden, John
Alwyn, William
Ascher, Leo
Becce, Giuseppe
Benatzky, Ralph
Bergsma, W. L.
Berlin, Irving
Blitzstein, Marc
Bochmann, Werner
Böhmelt, Harald
Borgmann, Hans Otto
Bowles, Paul
Britten, Benjamin
Brühne, Lothar
Carste, Hans
Corzilius, Victor
Cowler, Jim
Creston, Paul
Delvincourt, Claude
Dessau, Paul
Deutsch, Adolph

Doelle, Franz
Dostal, Nico
Eichhorn, Bernhard
Eisbrenner, Werner
Eisler, Hanns
Eysler, Edmund
Farkas, Ferenc
Françaix, Jean
Friedl, Franz
Friml, Rudolf (Rose Marie)
Fuchs, Carl Emil
Fux, Franz
Gershwin, George
Gilbert, Jean
Gould, Morton
Greenwood, John
Grimm, Friedrich Karl
Gronostay, Walter
Grothe, Franz
Haentzschel, Georg
Hageman, Richard
Heymann, Werner Richard
Hollaender, Friedrich
Huppertz, Gottfried
Jary, Michael
Jelinek, Hanns
Jungk, Klaus
Kálmán, Emmerich
Kollo, Walter
Kreuder, Peter
Landowski, Marcel
Liebermann, Rolf
Lothar, Mark
Maaß, Gerhard
Mackeben, Theo
Majewski, Hans Georg
May, Hans
Meisel, Edmund
Meisel, Will
Melichar, Alois
Messiaen, Olivier
Mohaupt, Richard
Neubach, Ernst
Neumann, Günter
Newman, Alexander
Nick, Edmund
Nigg, Serge
Olias, Lothar
Parker, Clifton
Pepöck, August
Perak, Rudolf
Profes, Anton
Pousseur, Henri
Raksin, David
Raymond, Fred
Reinfeld, Hans
Richartz, Willy
Roland, Marc
Roland-Manuel, Alexis
Rossellini, Renzo
Salmhofer, Franz
Satie, Erik
Sauguet, Henri
Schebalin, Wissarion
Schmalstich, Clemens
Schmidseder, Ludwig
Schmidt-Gentner, Willy
Schroeder, Friedrich
Schröder, Kurt
Schultze, Norbert
Schütze, Walter
Sieber, Hans Horst
Simon, James
Skinner, Frank
Spolansky, Mischa
Stauch, Richard
Stolz, Robert
Strasser, Alfred
Sutermeister, Heinrich
Thiriet, Maurice
Tiomkin, Dmitri
Trantow, Herbert

Walter, Fried	Windt, Herbert
Waxman, Franz	Winkler, Gerhard
Webb, Roy	Winnig, Walter
Wenneis, Fritz	Winter, Paul
Wiener, Jean	Zeller, Wolfgang

FESTSPIELE UND KURSE

(Regelmäßig wiederkehrende Veranstaltungen)

Bundesrepublik Deutschland

Aachen	Juni	neuere Musik (abwechselnd mit Duisburg, Düsseldorf, Wuppertal)
Ansbach	Juli	Werke von Bach
Augsburg	20. Juli–August	Festspiele am Roten Tor; Oper
Bad Hersfeld	Juli	Oper, Konzert, Schauspiel
Bayreuth	Mai	Theater, Konzert
Bayreuth	Ende Juli – August	Richard-Wagner-Festspiele
Bayreuth	August	Jugendfestspieltreffen
Berlin	Ende Sept.–Okt.	Theater, Konzert, Aussprachen
Bonn	Ende Mai–Anfang Juni	Werke von Beethoven
Braunschweig	Anfang Nov.	neue Kammermusik
Darmstadt	Ende Mai	Kurse, Vorträge über neue Musik und Musikerziehung
Darmstadt	Anfang Sept.	Kurse für Komposition und Wiedergabe neuer Musik
Donaueschingen	Oktober	neue Musik
Duisburg Düsseldorf	Juni	neuere Musik (abwechselnd mit Aachen und Wuppertal)
Frankfurt (Main)	Mitte Mai	Jazzveranstaltungen
Hitzacker	Ende Juli	Kammermusik, Kammeroper
Höxter (Corvey)	Ende Mai	Instrumentalmusik
Kassel	Oktober	Haus-, Kammermusik, auch Chor
Konstanz	Juni, Juli	Orchester-, Kammer-, Kirchenmusik
Krefeld	August	Deutscher Tänzerkongreß
Lemgo	Ende Oktober	Orgeltage
Ludwigsburg	schwankend	Chorwerke
München	Juni, Sept.	Sommerspiele; Oper, Konzert
München	Aug., Sept.	repräsentative Opernaufführungen
Nürnberg	Ende Juni	Orgelwoche, geistliche Werke
Passau	August	Orchester- und Bühnenwerke

Schwetzingen	Mai, Juni	Bühnenwerke (auch Uraufführ.), Konzert
Stuttgart	März, April	zeitgenöss. Orchester- u. Kammermusik
Stuttgart	Oktober	Woche der leichten Musik (auch Urauff.)
Tübingen	Mitte Juni	Musik der Gegenwart (vor allem instrumental)
Wiesbaden	Ende Mai	internat. Maifestspiele (Bühne)
Wuppertal	Juni	neuere Musik (abwechselnd mit Aachen, Duisburg, Düsseldorf)
Würzburg	Mitte Juni	Werke von Mozart

Ausland

Aix-en-Provence	Juli	Orchester-, Solowerke, Oper
Aldeburgh	Juni	alle Gattungen Musik
Amsterdam	Juni, Juli	Oper, Ballett, Konzert, Schauspiel
Athen	Aug., Sept.	Bühnenwerke, Orchestermusik
Bordeaux	Mai	Konzert, Oper, Ballett
Bregenz	Juli, August	Bühnenwerke (Seebühne) und Konzerte
Dubrovnik	Juli, August	Oper, Schauspiel, Tanz, Konzert
Edinburgh	Aug., Sept.	Bühnenwerke, Konzerte
Florenz	Mai	Bühnenwerke, Konzerte
Glyndebourne	Juni–August	Oper
Granada	Juni, Juli	Konzert, Oper, Ballett
Helsinki	Juni	Sibelius-Festival
Leeds	Oktober	Oper, Konzert, Jazz
Luzern	August, Sept.	Schauspiel, Kurse
Montreux	September	Instrumentalmusik
Paris	April–Juni	Théâtre des Nations
Perugia	Oktober	geistliche Musik (Bühne, Konzert)
Prades	Juni	Kammermusik (Casals)
Prag	Mai	Bühne, Orchester- u. Kammermusik
Salzburg	Ende Januar	Mozart-Woche
Salzburg	Ende Juli/Aug.	Schauspiel, Konzert, Oper (auch Urauff.)
Spoleto	Juni, Juli	Oper, Ballett, Orchesterwerke (europäisch-amerikanisch)
Stockholm	Juni	Bühnenwerke, Konzerte
Straßburg	Juni	alle Gattungen, auch Schauspiel
Venedig	September	Ballett, Orchesterkonzerte, Vorträge
Verona	Juli, August	Oper
Wien	Juni	Theater, Konzert, Chor
Zürich	Juni	Oper, Ballett, Konzert, Schauspiel

BÜHNENAUFFÜHRUNGEN IN DEUTSCHSPRACHIGEN LÄNDERN

Opern

Die am häufigsten aufgeführten *Komponisten* (Zahl der Gesamtaufführungen):

	1961/62	1960/61	1932/33	1931/32
Verdi	2270	2146	1265	1420
Mozart	1862	1900	691	732
Puccini	1362	1531	762	462
Lortzing	1009	875	719	462
Wagner	879	920	1837	1385
Strauss, Richard	475	454	347	312
Donizetti	468	417	57	85
Beethoven	424	402	206	196
Weber	390	264	350	315
Rossini	334	470	174	171
Smetana	318	407	104	157
Bizet	304	349	380	295
Händel	194	192	27	—

Die am häufigsten aufgeführten *Opern* (in Klammern die Zahl der aufführenden Bühnen):

	1961/62	1960/61
Madame Butterfly (Puccini)	510 (34)	438 (27)
Zar und Zimmermann (Lortzing)	475 (28)	346 (23)
Die Zauberflöte (Mozart)	429 (33)	527 (31)
Fidelio (Beethoven)	424 (30)	402 (31)
Der Freischütz (Weber)	346 (24)	262 (24)
Der Waffenschmied (Lortzing)	343 (17)	283 (16)
Die Entführung aus dem Serail (Mozart)	335 (19)	337 (21)
Der Troubadour (Verdi)	331 (20)	284 (21)
Die verkaufte Braut (Smetana)	318 (26)	377 (30)
Rigoletto (Verdi)	318 (21)	367 (22)
La Bohème (Puccini)	314 (22)	351 (29)
Cosi fan tutte (Mozart)	312 (24)	399 (27)
La Traviata (Verdi)	302 (28)	363 (26)
Tosca (Puccini)	293 (23)	353 (24)
Carmen (Bizet)	288 (23)	349 (27)
Don Giovanni (Mozart)	285 (24)	292 (25)
Die lustigen Weiber von Windsor (Nicolai)	283 (18)	319 (17)
Figaros Hochzeit (Mozart)	280 (23)	220 (20)
Ein Maskenball (Verdi)	266 (21)	153 (17)
Der Barbier von Sevilla (Rossini)	250 (20)	398 (28)

	1961/62	1960/61
Aida (Verdi)	237 (21)	141 (17)
Der Fliegende Holländer (Wagner)	233 (22)	203 (21)
Don Pasquale (Donizetti)	212 (13)	199 (16)
Othello (Verdi)	186 (15)	181 (18)
Der Wildschütz (Lortzing)	185 (14)	220 (15)
Hoffmanns Erzählungen (Offenbach)	182 (16)	369 (23)
Der Rosenkavalier (R. Strauss)	176 (18)	148 (19)
Die Macht des Schicksals (Verdi)	172 (13)	138 (14)
Cavalleria rusticana (Mascagni)	168 (12)	205 (13)
Tannhäuser (Wagner)	157 (17)	160 (20)
Der Bajazzo (Leoncavallo)	148 (11)	281 (19)
Falstaff (Verdi)	136 (12)	89 (10)
List und Liebe (Haydn)	131 (7)	42 (4)
Lohengrin (Wagner)	124 (17)	102 (16)
Der Barbier von Bagdad (Cornelius)	124 (8)	38 (3)
Eugen Onegin (Tschaikowski)	122 (9)	127 (10)
Nabucco (Verdi)	114 (6)	153 (11)
Die heimliche Ehe (Cimarosa)	112 (8)	115 (8)
Il campiello (Wolf-Ferrari)	107 (7)	38 (3)
Die Meistersinger von Nürnberg (Wagner)	106 (17)	138 (20)
Margarete (Gounod)	104 (5)	31 (5)
Jenufa (Janáček)	102 (7)	40 (5)
Hänsel und Gretel (Humperdinck)	99 (8)	111 (9)
Fra Diavolo (Auber)	98 (8)	77 (6)
Lucia von Lammermoor (Donizetti)	97 (7)	68 (6)
Der Liebestrank (Donizetti)	95 (8)	76 (6)
La finta semplice (Mozart)	95 (1)	—
Don Carlos (Verdi)	89 (11)	175 (18)
Capriccio (R. Strauss)	83 (11)	36 (7)
Turandot (Puccini)	83 (9)	129 (10)
Orpheus und Eurydike (Gluck)	79 (6)	114 (9)
Martha (Flotow)	76 (8)	145 (9)
Tiefland (d'Albert)	75 (6)	104 (6)
Halka (Moniuszko)	74 (3)	3 (1)
Simone Boccanegra (Verdi)	73 (4)	61 (5)
Salome (R. Strauss)	67 (7)	64 (10)
Die Welt auf dem Monde (Haydn)	64 (4)	67 (6)
Die Geschichte vom Soldaten (Stravinsky)	63 (8)	19 (4)
Die Walküre (Wagner)	61 (19)	95 (21)
Boris Godunow (Mussorgski)	61 (8)	71 (9)

	1961/62	1960/61
Der Mantel (Puccini)	59 (8)	55 (6)
Die Gärtnerin aus Liebe (Mozart)	59 (7)	39 (2)
Gianni Schicchi (Puccini)	56 (7)	115 (8)
Der Barbier von Sevilla (Paisiello)	55 (4)	127 (5)
Die Verlobung im Kloster (Prokofjew)	53 (5)	76 (8)
Das Rheingold (Wagner)	52 (14)	76 (16)
Elektra (R. Strauss)	52 (8)	28 (7)

In der Spielzeit 1961 62 haben demnach 67 Opern mindestens 50 Aufführungen erlebt. Die Auffuhrungszahlen von Werken lebender Komponisten lauten (in Klammern die Zahl der Aufführungsbühnen):

		1961/62	1960/61
Böttcher:	Sarah Sampson	11 (1)	—
Britten:	Peter Grimes	6 (1)	9 (1)
	Ein Sommernachtstraum	43 (3)	20 (4)
	Wir machen eine Oper	14 (1)	—
Chemin-Petit, H.:	König Nicolo	6 (1)	—
Dallapiccola:	Der Gefangene	16 (2)	32 (3)
Dserschinski:	Der stille Don	6 (1)	19 (3)
Egk:	Columbus	27 (3)	8 (1)
	Peer Gynt	15 (2)	16 (2)
	Der Revisor	26 (4)	20 (4)
	Die Zaubergeige	18 (1)	41 (3)
v. Einem:	Dantons Tod	2 (1)	17 (3)
Forest:	Der arme Konrad	6 (1)	8 (2)
	Gestern an der Oder	3 (2)	—
	Tai Yang erwacht	47 (4)	17 (3)
Fortner:	Bluthochzeit	7 (1)	4 (1)
	In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa	3 (1)	—
Gotovac:	Ero, der Schelm	35 (2)	30 (2)
Hanuš:	Der Diener zweier Herren	5 (2)	24 (1)
Hartmann:	Simplicius Simplicissimus	7 (1)	7 (2)
Henze:	Elegie für junge Liebende	22 (3)	6 (1)
	Der Prinz von Homburg	6 (2)	25 (3)
Hindemith:	Cardillac	5 (1)	16 (2)
	Das lange Weihnachtsmahl	8 (1)	—
	Mathis der Maler	26 (4)	10 (2)
Ibert:	Angélique	10 (1)	7 (1)
Killmayer:	La Buffonata	34 (3)	14 (2)

		1961/62	1960/61
Klebe:	Alkmene	12 (2)	—
	Die Räuber	1 (1)	—
	Die tödlichen Wünsche	7 (1)	—
Křenek:	Dunkle Wasser	6 (1)	—
	Leben des Orest	1 (1)	17 (2)
	Vertrauenssache	6 (1)	—
Kurka:	Der brave Soldat Schwejk	46 (3)	66 (3)
Lehner:	Die Liebeskette	5 (1)	—
Lhotka-Kalinski:	Der Analphabet	23 (1)	29 (2)
Liebermann:	Die Schule der Frauen	6 (1)	16 (3)
Lothar:	Der Glücksfischer	9 (1)	—
	Schneider Wibbel	2 (1)	10 (1)
Martin, F.:	Mysterium von der Geburt des Herrn	11 (2)	9 (1)
	Der Zaubertrank	4 (2)	3 (1)
Menotti:	Die alte Jungfer und der Dieb	5 (1)	11 (2)
	Amelia geht zum Ball	7 (1)	—
Milhaud:	Der arme Matrose	15 (1)	—
Nono:	Intolleranza 1960	4 (1)	—
Orff:	Antigonae	7 (1)	3 (1)
	Die Bernauerin	14 (2)	2 (1)
	Carmina Burana	6 (1)	34 (3)
	Catulli Carmina	6 (1)	8 (1)
	Die Kluge	26 (4)	97 (10)
	Ödipus der Tyrann	6 (2)	12 (3)
	Trionfo di Afrodite	5 (1)	8 (1)
Pizzetti:	Mord in der Kathedrale	5 (1)	—
Poulenc:	Gespräche der Karmeliterinnen	2 (1)	13 (2)
Reutter:	Die Brücke von San Luis Rey	8 (1)	19 (2)
Ronnefeld:	Die Ameise	7 (1)	—
Röttger:	Die Frauen von Troja	16 (1)	—
Salmhofer:	Das Werbekleid	3 (1)	—
Schultze:	Der schwarze Peter	11 (1)	—
Stockhausen:	Originale	12 (1)	—
Stravinsky:	Die Geschichte vom Soldaten	63 (8)	19 (4)
	Mavra	10 (1)	2 (1)
	Die Nachtigall	11 (3)	7 (1)
	Oedipus rex	7 (2)	31 (5)
	The rake's progress	10 (2)	—
Sutermeister:	Das Dorf unter dem Gletscher	6 (1)	—
	Romeo und Julia	2 (1)	32 (3)

Das „verdeckte Orchester" im Bayreuther Festspielhaus (am Pult Joseph Keilberth)

Konzert mit Orchester, Chor und Vokalsolisten (Leitung Eugen Jochum)

		1961/62	1960/61
Talma:	Die Alkestiade	8 (1)	—
Wagner-Régeny:	Die Bürger von Calais	14 (1)	31 (2)
	Der Günstling	17 (1)	37 (2)
	Sganarelle	23 (3)	25 (2)
Weinberger:	Schwanda, der Dudelsackpfeifer	16 (2)	60 (3)
Wellesz:	Scherz, List und Rache	10 (1)	—

Operetten

Die am häufigsten aufgeführten *Komponisten* (in Klammern die Zahl der aufführenden Bühnen):

	1961/62	1960/61
Strauß, Johann	1323	1916
Lehár	1036	978
Millöcker	911	631
Offenbach	847	961
Zeller	554	583
Kálmán	518	801
Suppé	449	396
Benatzky	376	343
Abraham	352	347
Raymond	291	307
Künneke	268	209
Fall	224	226
Hervé	184	208
Dostal	138	196
Straus, Oscar	37	233

Die am häufigsten aufgeführten *Operetten* (in Klammern die Zahl der aufführenden Bühnen):

	1961/62	1960/61
Der Bettelstudent (Millöcker)	512 (22)	373 (18)
Der Vogelhändler (Zeller)	476 (19)	541 (25)
Die lustige Witwe (Lehár)	385 (18)	505 (24)
Eine Nacht in Venedig (J. Strauß)	381 (19)	299 (16)
Servus Peter (Natschinski)	374 (21)	—
Die Fledermaus (J. Strauß)	356 (20)	625 (30)
Der Zigeunerbaron (J. Strauß)	337 (16)	289 (15)
Boccaccio (Suppé)	319 (14)	174 (10)
Gasparone (Millöcker)	313 (14)	238 (14)
Messeschlager Gisela (Natschinski)	303 (16)	162 (7)

	1961/62	1960/61
My fair lady (Loewe)	288 (1)	—
Orpheus in der Unterwelt (Offenbach)	264 (11)	149 (7)
Die Csardasfürstin (Kálmán)	232 (12)	381 (14)
Périchole (Offenbach)	227 (11)	173 (6)
Der Graf von Luxemburg (Lehár)	223 (10)	57 (4)
Der Vetter aus Dingsda (Künneke)	212 (12)	105 (9)
Ehe in Paris (Fényes)	200 (1)	—
Die Blume von Hawaii (Abraham)	193 (10)	159 (4)
Der Kuß der Juanita (Miljutin)	185 (11)	492 (20)
Mamselle Nitouche (Hervé)	184 (8)	208 (10)
Das Land des Lächelns (Lehár)	178 (10)	160 (10)
Frau Luna (Lincke)	170 (7)	197 (7)
Der Opernball (Heuberger)	170 (6)	193 (9)
Ja der Papa (Kalái)	170 (5)	222 (9)
Meine Schwester und ich (Benatzky)	159 (7)	55 (3)
Wiener Blut (J. Strauß)	158 (9)	585 (23)
Paganini (Lehár)	154 (6)	73 (5)
Saison in Salzburg (Raymond)	149 (7)	83 (5)
Hochzeitsnacht im Paradies (Schröder)	146 (7)	124 (8)
Maske in Blau (Raymond)	142 (7)	209 (10)
Im weißen Rössl (Benatzky)	132 (7)	232 (9)
Madame Pompadour (Fall)	130 (9)	103 (6)
Gräfin Mariza (Kálmán)	126 (8)	320 (14)
Victoria und ihr Husar (Abraham)	122 (6)	156 (7)
Das Dreimäderlhaus (Schubert/Berté)	118 (4)	15 (1)
Schwarze Rosen (Walde)	115 (5)	49 (2)
Clivia (Dostal)	88 (5)	48 (4)
Die Zirkusprinzessin (Kálmán)	84 (4)	89 (5)
Banditenstreiche (Suppé)	83 (5)	109 (7)
Die keusche Susanne (Gilbert)	82 (4)	89 (4)
Polenblut (Nedbal)	80 (7)	47 (3)
Der Obersteiger (Zeller)	78 (4)	42 (2)
Ferien auf dem Ozean (Pietschmann)	75 (3)	45 (1)
Das Feuerwerk (Burkhard)	68 (2)	169 (6)
Pariser Parfüm (Offenbach)	66 (2)	107 (5)
Die Müllerin von Granada (Kalas)	61 (3)	30 (2)
Die gold'ne Meisterin (Eysler)	57 (3)	29 (3)
Rund ist die Welt (Heicking)	56 (3)	8 (1)
Die schöne Helena (Offenbach)	54 (4)	149 (7)
Kiss me, Kate (Porter)	54 (3)	167 (8)

	1961/62	1960/61
Frauen haben das gerne (Kollo)	53 (3)	41 (2)
Die Dubarry (Millöcker/Mackeben)	52 (4)	43 (4)
Die listigen Frauen (Offenbach)	52 (2)	18 (1)
Der Zarewitsch (Lehár)	51 (2)	143 (7)
Die Herzogin von Chicago (Kálmán)	51 (1)	—

Ballette

Ballette, die in der Spielzeit 1961/62 mindestens zehnmal aufgeführt wurden (in Klammern die Zahl der aufführenden Bühnen):

	1961/62	1960/61
Coppélia (Delibes)	146 (12)	85 (7)
Schwanensee (Tschaikowski)	60 (4)	104 (8)
Dornröschen (Tschaikowski)	59 (5)	62 (4)
Katz und Kätzchen (Tiefensee)	51 (3)	—
Der bekehrte Spießer (Kabalewski)	48 (2)	39 (2)
Eine Tochter Kastiliens (Glier)	47 (3)	22 (2)
Der Mohr von Venedig (Blacher)	46 (3)	19 (3)
Pulcinella (Stravinsky)	45 (3)	14 (2)
Orpheus (Stravinsky)	44 (4)	26 (3)
Schneewittchen (Griesbach)	43 (2)	—
Romeo und Julia (Prokofjew)	43 (2)	73 (7)
Das Fanal (Hohensee)	42 (2)	3 (1)
Petruschka (Stravinsky)	41 (4)	9 (1)
Der wunderbare Mandarin (Bartók)	38 (3)	21 (3)
Gajaneh (Chatschaturjan)	38 (3)	11 (1)
Maskerade (Chatschaturjan)	36 (2)	—
Don Juan (Gluck)	31 (3)	2 (1)
Othello (Hanuš)	30 (3)	—
Scheherazade (Rimski-Korsakow)	30 (2)	48 (5)
Bolero (Ravel)	29 (3)	5 (1)
Der große Krug (Casella)	29 (1)	—
Giselle (Adam)	28 (2)	2 (1)
Scènes de ballet (Stravinsky)	27 (3)	—
Die steinerne Blume (Prokofjew)	26 (2)	20 (1)
Neue Odyssee (Bruns)	25 (2)	60 (4)
Aufforderung zum Tanz (Weber)	25 (2)	5 (1)
Hamlet (Blacher)	24 (3)	6 (1)
Spartakus (Ködderitzsch)	24 (2)	5 (1)
Der Zauberladen (Rossini/Respighi)	24 (2)	—
Estro arguto (Prokofjew)	23 (1)	—

	1961/62	1960/61
Agon (Stravinsky)	22 (3)	3 (1)
Renard (Stravinsky)	21 (2)	2 (1)
Undine (Henze)	20 (2)	24 (3)
Pas de deux (Minkus)	20 (2)	14 (2)
Venezianischer Karneval (d'Albert)	20 (1)	—
Le bœuf sur le toit (Milhaud)	20 (1)	11 (1)
Abraxas (Egk)	19 (2)	22 (3)
Rhapsodie in blue (Gershwin)	19 (2)	11 (2)
Les noces (Stravinsky)	19 (2)	—
Das Recht des Herrn (Bruns)	19 (1)	55 (4)
Aubade (Poulenc)	18 (2)	3 (1)
Der holzgeschnitzte Prinz (Bartók)	18 (1)	—
Les demoiselles de la nuit (Françaix)	17 (3)	20 (2)
La Tragedia di Orfeo (Killmayer)	17 (2)	3 (1)
Carneval (Schumann)	17 (2)	2 (1)
Der sterbende Schwan (Saint-Saëns)	17 (1)	—
Nußknacker-Suite (Tschaikowski)	16 (4)	46 (6)
Der Handschuh (Weinberger)	16 (3)	7 (1)
Sinfonie in C-Dur (Bizet)	16 (2)	6 (1)
Ashore (Gould)	16 (2)	—
Die vier Temperamente (Hindemith)	16 (2)	8 (1)
Serenata (Mozart)	16 (2)	—
Der Gefangene im Kaukasus (Assafjew)	16 (1)	—
Les illuminations (Britten)	16 (1)	—
Josephs-Legende (R. Strauss)	15 (2)	2 (1)
Blaubarts Traum (Saeverud)	15 (1)	—
Mephistopheles (Vogel)	15 (1)	—
Symphonie classique (Prokofjew)	14 (2)	15 (1)
Der verzauberte Vogel (Tscherepnin)	14 (2)	4 (1)
Cinderella (Prokofjew)	14 (1)	—
Der Feuervogel (Stravinsky)	14 (1)	55 (6)
La fille mal gardée (unbekannter Komponist)	14 (1)	—
Les Sylphides (Chopin)	12 (2)	29 (3)
Die Flamme von Paris (Assafjew)	12 (1)	16 (1)
Die Fontäne von Bachtschissarai (Assafjew)	12 (1)	64 (4)
Auf der Schwelle der Zeit (Bartók)	12 (1)	—
Improvisations sur Mallarmé (Boulez)	12 (1)	—
The lady and the fool (Charles)	12 (1)	—
Ein Amerikaner in Paris (Gershwin)	12 (1)	—
Im Schatten des Traums (Poulenc)	12 (1)	—

	1961/62	1960/61
Clair-obscure (Radauer)	12 (1)	—
Blue jeans (Sauter)	12 (1)	—
Commedia (Sauter)	12 (1)	—
Katalyse (Schostakowitsch)	12 (1)	—
Antigone (Theodorakis)	12 (1)	—
Medea (Barber)	11 (1)	12 (2)
Medusa (v. Einem)	11 (1)	4 (1)
Suite en blanc (Lalo)	11 (1)	8 (1)
Das Einhorn, der Drache und der Tigermann (Menotti)	11 (1)	—
Spannungen (Staempfli)	11 (1)	—
Etudes (Tschaikowski)	11 (1)	8 (1)
Die Wiederkehr (Vlad)	11 (1)	—
Les petits riens (Mozart)	10 (2)	19 (1)
Cupiditas (F. J. Schmidt)	10 (2)	—
Adam Zero (Bliess)	10 (1)	—
Das verlorene Gewissen (Bresgen)	10 (1)	—
Raymonda (Glasunow)	10 (1)	—
Jack Pudding (Henze)	10 (1)	5 (1)
Soldatenliebschaft (Mendelssohn-Bartholdy)	10 (1)	—
La valse (Ravel)	11 (2)	50 (5)
Das Mondrentier (Riisager)	10 (1)	—

(Angaben nach der Monatsschrift des Deutschen Bühnenvereins „Die Deutsche Bühne".)

MUSIK FÜR FUNK UND FERNSEHEN

Allgemeines

Der Rundfunk war ursprünglich nur technischer, nicht selbstschöpferischer Übermittler akustisch wahrnehmbarer Vorgänge Geräusch Wort Klang an eine theoretisch beliebig große Zahl von Hörern. Seine Wirksamkeit hängt technisch von der Reichweite der gesendeten Wellen ab die vergrößert werden kann durch das Zuschalten anderer Sender und von der Leistungsfähigkeit des Empfangsgeräts beim Hörer. An der Verbesserung von Sende- und Empfangsanlagen wurde und wird ständig gearbeitet.

Anfangs wurden musikalische Aufführungen wie Konzerte, Opern und Operetten mittels eines im Konzertsaal oder Bühnenhaus angebrachten Mikrophons aufgefangen, zur Sendestation geleitet und dann ausgestrahlt. Der dabei auftretenden Verzerrung und Verwischung begegnete man im Laufe der Jahre durch verfeinerte Aufnahme- und Sendetechnik, so daß derartige Live-Sendungen heute technisch einwandfrei übertragen werden können.

Da aber Konzertsäle und Bühnenhäuser früher nach akustischen Prinzipien gebaut wurden, die den heutigen funktechnischen Ansprüchen nicht gerecht werden, haben die Rundfunkanstalten in eigener Regie je nach dem verfolgten Zweck kleinere und größere Räume hergestellt, deren sorgfältig ausgeklügelte Akustik zusammen mit genau berechneter Mikrophonaufhängung es ermöglicht, die früheren Verzerrungen und Verwischungen fast gänzlich auszuschalten. Toningenieure und Klangmeister kontrollieren und steuern unablässig die Klänge so, daß dem Empfangenden ein möglichst einwandfreies Klangbild übermittelt wird.

Mit dem Verfeinern der Apparatur gab sich der Rundfunk nicht zufrieden. Schon verhältnismäßig früh suchte er nach einer Musik, die ihrem Arrangement nach besonders mikrophongeeignet erschien. Je weniger Klangmassen und je mehr Linienzeichnung ein Musikwerk enthält, desto einfacher ist das Auffangen durch das Aufnahmemikrophon und die Wiedergabe im Lautsprecher des Empfangsgeräts. Das ist in erheblichem Umfang eine Frage der Instrumentation und der Besetzungsstärke: Ein Kammermusikwerk mit solistischer Besetzung der Instrumente ist selbst heute noch mikrophongeeigneter als eine klangmächtige sinfonische Dichtung mit einem Riesenorchester. Komponisten, die für den Funk arbeiten, mußten und müssen das berücksichtigen.

Das Senden mikrophongerechter oder auf Mikrophoneignung gesteuerter Musik sei es direkt oder von Schallplatte und Tonband bleibt zwar bei dem ungeheuren Umfang an musikalischen Sendungen nach wie vor eine Hauptaufgabe; daneben stellte man sich jedoch die Frage, ob es nicht eine

funkeigene, nur im Funk mögliche, an die besonderen Bedingungen des Funks gebundene *Musik* geben könne, sei es im Klang, sei es in der Form.
Idealfall im technischen Sinne wäre die *Elektronenmusik*. In der Elektronenröhre erzeugt und montiert, entspräche sie der bereits vorhandenen Röhrentechnik beim Sende- und beim Empfangsgerät. Aus diesem Grunde haben einige Rundfunkanstalten Elektronenstudios eingerichtet (vor allem Köln und Mailand). Trotz hervorragender Versuchsergebnisse ist ein verbindlicher Stil bisher nicht gefunden worden, da die Versuche erst seit einigen Jahren betrieben werden.
Immerhin geben die bewährten älteren Möglichkeiten bereits Ansatzpunkte für „radiophonische Werke"; etwa das Verfahren, Klänge zu überblenden, sie mit bestimmter Wirkungsabsicht zu verändern, sie „über Hall" zu bringen und dadurch realistische (Klänge in Gewölben) und überrealistische (Stimmen göttlicher Mächte oder von Fabeltieren) Vorstellungen hervorzurufen. Dazu kommen Band- und Plattenbeschleunigung oder -verlangsamung, gleichzeitiges Erklingen der wirklichen und der „inneren" Stimme, Mischen von Sprache und Gesang, Verwendung präparierter Instrumente, ohne daß der Hörer – wie im Konzert oder in der Oper – die ungewohnten, oft erregenden Klänge mit dem Auge auf ihren Erzeugungsmechanismus hin prüfen und dadurch desillusionieren kann.
Auch Mischungen anderer Art sind möglich; so blendet H. Sauguet in seine „Allegorische Sinfonie" Laute und Geräusche aus der Natur und dem Landleben ein, die zuvor auf Schallplatte aufgenommen wurden; ein Verfahren, das im Konzertsaal erheiternd wirken würde, im Funk jedoch denkbar ist.

Hörspielmusik

Soweit eine auf diese Weise erzeugte Ton-, Klang- und Geräuschwelt etwa beim *Hörspiel* verwendet wird, entspricht sie der beim Film: Sie soll Dienerin des Wortes (beim Film: des Bildes) sein und lediglich in besonderen Situationen stützend und vertiefend eingreifen. Je sparsamer im Hörspiel andere Mittel als das Wort eingesetzt werden, desto stilechter bleibt diese Kunstgattung. Nur als wirklicher Handlungsfaktor oder als dramaturgisch sinnvolles Symbol hat Musik im Hörspiel legitime künstlerische Aufgaben.
Hörspielmusiken schrieben neben vielen anderen auch folgende bekannte Komponisten:

Auric, Georges
Badings, Henk
Barraine, Elsa
Beckerath, Alfred von
Bliss, Arthur
Blitzstein, Marc
Borris, Siegfried
Britten, Benjamin
Brüggemann, Kurt
Capdeville, Pierre
Delannoy, Marcel
Dutilleux, Henri

Egk, Werner
Gerhard, Roberto
Herrmann, Hugo
Höffer, Paul
Höller, Karl
Honegger, Arthur
Ibert, Jacques
Nigg, Serge
Poulenc, Francis
Reutter, Hermann
Sauguet, Henri
Thiriet, Maurice
Toch, Ernst
Zillig, Winfried

Funk- und Fernsehopern

Am erfolgreichsten waren Komponisten funkeigener Musik bisher mit *Funkopern*. Das sind nicht Opern im strengen überlieferten Sinne, sondern radiophonische Spiele, in denen Merkmale verschiedener Art gemischt erscheinen: Oper, Oratorium, Kantate, episches Theater, Konzert, Deklamation, Geräusch. Nach dem gegenwärtigen Stand ließe sich diese neue Gattung am ehesten als dramatisches Funkoratorium charakterisieren. Wie das Oratorium ist sie meist episch angelegt, bedarf wie das Oratorium eines Erzählers (ob gesprochen oder gesungen), arbeitet stark mit Chören (auch Sprechchören). Zeichnerische Klarheit, knappe Formgebung, sparsamer Klangaufwand, Verzicht auf breitausgeführte Handlung sind weitere Merkmale der neuen, sich in verschiedener Richtung entwickelnden Gattung. Häufig werden „Funkopern" nachträglich für die Theaterbühne bearbeitet.

Die originale *Fernsehoper* ist der Funkoper verwandt. Sie muß musikalisch-dramaturgisch (wie im Bild) die kleine Form anstreben, sich stärker noch von Klangmassierungen fernhalten. Dafür kann sie andere Mittel heranziehen, die auf der Opernbühne (Zeitraffer) und in der Funkoper (Pantomime) nicht verwendbar sind. Hier ist die Entwicklung im Fluß; wie ja auch eine allgemeinverbindliche Fernsehdramaturgie noch nicht herausgebildet worden ist.

Zeittafel von Funkopern
und verwandten Rundfunkspielen

1929 Christkinds Erdenreise (Gustav Kneip)
Mord (Walter Gronostay)
Weihnacht (Werner Egk)
1930 Trebitsch Lincoln (Werner Egk)
Zeit im Funk (Werner Egk)
1931 Der Löwe und die Maus (Werner Egk)
1932 Der Fuchs und der Rabe (Werner Egk)
Don Juan (Werner Egk)
1933 Columbus (Werner Egk)
Les douzes coups de minuit (Arthur Honegger)
1935 Das kalte Herz (Mark Lothar)
Die Stimme des Waldes (Bohuslav Martinu)

1936 Friedrich Wilhelm von Steuben (Hans Bullerian)
Die schwarze Spinne (Heinrich Sutermeister)
Jorinde und Joringel (Heinrich Sutermeister)
Der Pilot im Paradies (L. v. Guaita)
1937 Komödie auf der Brücke (Bohuslav Martinu)
Die Geschichte vom schönen Annerl (Leo Justinus Kauffmann)
I've got the tune (Marc Blitzstein)
1938 Kalif Storch (Walter Girnatis)
Thyl Claes (Wladimir Vogel)
Der hinkende Teufel (Jean Françaix)
1939 Die Serenade (Leo Justinus Kauffmann)
Die alte Jungfer und der Dieb (Gian Carlo Menotti)
91 Tage (Werner Egk)
1940 Christophe Colomb (Arthur Honegger)
Der erste August (Jean Binet)
1942 Die Tragödie des Dr. Faust (Jacques Ibert)
Thyl Claes (Neubearbeitung; Wladimir Vogel)
The city wears a slouch hat (John Cage)
1943 Barbe-bleue (Jacques Ibert)
1946 Die Flut (Boris Blacher)
Le livre de Christophe Colomb (André Jolivet)
Tandaradei (Hans Wehding)
1947 Hans im Glück (Siegfried Borris)
Evocation de Cervantes (Jacques Ibert)
1948 Les aventures de Brô et Tiss (Jacques Ibert)
Herotas und Gerlina (Siegfried Borris)
Tête d'or (Arthur Honegger)
1949 Die Frösche (Siegfried Borris)
Illusionen (Tibor Harsány)
Der Gefangene (Luigi Dallapiccola)
Füße im Feuer (Heinrich Sutermeister)
Fingerhütchen (Heinrich Sutermeister)
Merenkunikaan (Alexander Semionen)
Das Märchen von der kleinen Seejungfrau (Albert Moeschinger)
1950 Phädra (Marcel Mihalovici)
1950 Iphigenie (Ildebrando Pizzetti)
Die Wolfsbraut (Tauno Pylkkänen)
Diabolus Sylvarum (Tauno Pylkkänen)
Toute la lyre (Pierre Schaeffer)
I due timidi (Nino Rota)
Concerto (Pierre Wissmer)

1951 La rédemption de François Villon (Arthur Honegger)
Der Landarzt (Hans Werner Henze)
Doctor Fausts Hollenfahrt (Hans Ulrich Engelmann)

1952 Lord Inferno (Giorgio Federigo Ghedini)
Der Maßlose (Frank Wohlfahrt)
Capitaine Bruno (Pierre Wissmer)

1953 Das Leben des Columbus (Riccardo Nielsen)
Der Wald (Wolfgang Fortner)

1954 Anna Kraus (Franz Reizenstein)
Die Heimkehr (Marcel Mihalovici)
Das Ende einer Welt (Hans Werner Henze)
Orest (Henk Badings)
Die Brücke von San Luis Rey (Hermann Reutter)

1955 Dezember (Hilding Brant)
Pygmalion (Marius Constant)
Das Porträt (Hilding Rosenberg)

1956 Die Belagerung von Tottenburg (Everett Helm)
Der Traum des Glücks (Klaus Blum)
Die glorreiche Unterlassung des Hauptmanns (Hermann Heiß)
Spiel des Barons, Das (Valentino Bucchi)
Die Mauer (Hans Ulrich Engelmann)

1957 Der Kranich (Sven E. Bäck)
Die Verlobung von St. Domingo (Winfried Zillig)
Yang Kwe Fei (Pierre Boulez)

Fernsehopern

und verwandte Fernsehspiele

1951 Amahl und die nächtlichen Besucher (Gian Carlo Menotti)

1953 Abstrakte Oper Nr. 1 (Boris Blacher)

1953 Die Heirat (Bohuslav Martinu)

1955 Griffelkin (Lukas Foss)

1956 Comoedia de Christi Resurrectione (Carl Orff)

1958 Maria Golovin (Gian Carlo Menotti)

1959 Paßkontrolle (Paul Angerer)
Die Auszeichnung (Hans Poser)
Salto mortale (Henk Badings; elektronische Fernsehoper)

1961 La Buffonata (Wilhelm Killmayer)

UNTERHALTUNGSMUSIK

Allgemeines

Das Wort Unterhaltungsmusik – meist gebraucht im Gegensatz zu „ernster" Musik – bedeutet:

1. Unterhaltungsmusik als klingende, unbeschwerte, die Denk- oder Miterlebensfähigkeit nicht beanspruchende, leicht eingängige Schmeichelei für das Ohr;
2. Musik, die einen kaum wahrgenommenen Klanghintergrund bildet für das angeregte Plaudern, „sich unterhalten" im mehr oder weniger großen geselligen Kreis (Kaffeehaus-, Biergarten-, Platzmusik, wozu heute allerdings oft genug auch die leise eingestellte Rundfunkübertragung einer Beethoven-Sinfonie gehört).

Heute enthält das Wort Unterhaltungsmusik oft einen abwertenden Beiklang; doch hat es zu allen Zeiten Unterhaltungsmusik in jedem Sinne gegeben. Volksmusik, Volkstänze, Volkslieder, Spielmannsmusik, Reigen und dergleichen dienten ebenso zur Unterhaltung wie zum „Unterhalten" („Konversieren"). Wenn im 18. Jahrhundert Komponisten, deren Werke uns heute als verehrungswerte „große Kunst" gelten (etwa Haydn), für ihre Fürsten allerlei Divertimenti schrieben und spielten oder dirigierten, wenn man zu diesen aus Nebenräumen herübertönenden Klängen genießerisch speiste und anmutig plauderte, wenn man für Augenblicke lauschte und kennerisch den Kopf neigte, dann war das Unterhaltungsmusik in beiden Bedeutungen des Wortes.

Leichte, heitere Musik für das Ohr haben viele Komponisten der ernsten Musik zu allen Zeiten geschrieben – wenn auch nur nebenher. Beispiele: J. S. Bachs Kaffee- und Bauernkantaten, Haydns Divertimenti, Mozarts Tänze, Beethovens Tänze und Märsche, Schuberts und Brahms' Walzer, Debussys Cakewalk, Strawinskys Polka, Ragtime, Scherzo Russe, Hindemiths Foxtrott oder die Sinfonia serena (2. Satz).

Die ersten Keime dessen, was wir heute unter dem Wort Unterhaltungsmusik verstehen, liegen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nämlich dort, wo man die bloße Spielfertigkeit gelegentlich höher schätzte als das (schwere oder leichte) Kunstwerk. Diese Keime brachen im 19. Jahrhundert auf und brachten einen Dauerregen von tauben Blüten.

Salonmusik

Den Anfang machten die Klaviervirtuosen, besonders als der Konzertflügel das Hammerklavier, den Nachfolger des Cembalos, abzulösen begann. In der Salonmusik, damals wirklich noch Musik im Salon adliger und großbürgerlicher Kreise, wie in der Musik im Konzertsaal glänzten die Virtuosen mit ihrer Spielkunst, und es ist menschlich begreiflich, wenn sie, angespornt durch

den Beifall einer das Äußere über den Gehalt stellenden Zuhörerschaft, immer neue Möglichkeiten des „brillanten Spiels" erdachten. Dahin gehören viele Kompositionen von Franz Liszt, etliche von Chopin, alle von Liszts pianistischem Nebenbuhler Sigismund Thalberg mit seinen Fantasien über alle möglichen Opernmelodien. Bei Louis Barthelemy Pradere (1781–1834) erscheinen bereits Potpourris. Franz Hunten (1793–1878), Henri Herz (1803–1888), Henri Rosellen (1811–1876) wurden für ihre Salonstücke aller Art nicht minder hoch bezahlt als die Schlagerkomponisten von heute. Wer ihre Stücke zu spielen vermochte, kam sich als kleiner Salonvirtuose vor.

Das Klavier im Wohnzimmer

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt das Klavier im Wohnzimmer als Nachweis eines gewissen Wohlstandes. Dieses repräsentative Möbelstück mußte bedient werden. Unzweifelhaft ist dadurch die gepflegte Hausmusik angeregt worden. Auf der anderen Seite jedoch führte mangelndes Musikverständnis und mangelnde Begabung dazu, daß man mit Schuberts oder Schumanns einfacher zu spielenden Stücken (zumal sie nicht „brillierten") wenig anzufangen wußte. Da gleichzeitig die zeitgenössischen Klavierkomponisten (etwa Brahms oder Grieg) technisch und künstlerisch immer größere Anforderungen stellten, griff man zum Ersatz. Man suchte nach Stücken, die entweder das Gemüt ansprachen oder die zuhörenden Besucher durch „Brillanz" in Erstaunen versetzten (meist sogar beides). Das „Gebet einer Jungfrau" schwang sich auf gebrochenen Dreiklängen empor, „Silberfischchen" glitzerten in sprühenden Spielfiguren, „Am Rande einer Quelle" siedelten sich ganze Generationen von Spielern (und gut verdienenden Komponisten) an, die „Mühlen" klapperten nicht nur im Schwarzwald, sondern an allen munteren Berggewässern. War ein stimmbegabtes Familienmitglied vorhanden, so sang man zu Klavierbegleitung, daß man „so manches liebe Mal" an der Weser gesessen habe, oder – im Beisein der Eltern – von der „Rasenbank am Elterngrab". Das Niveau der Salon- und Unterhaltungsmusik im Hause war nicht mehr zu unterbieten. Immerhin, man versuchte, selbst zu musizieren, nicht nur zu hören.

Kaffeehausmusik

In den neunziger Jahren kam eine neue Erscheinungsform der Unterhaltungsmusik auf: die Kaffeehausmusik. In Anlehnung an den Namen Salonmusik bezeichneten sich die in den Kaffeehäusern (später Musikcafés genannt) spielenden Ensembles als „Salonorchester". Man unterschied drei Besetzungen:

Wiener Besetzung: 1. und 2. Violine, Violoncello, Klavier (Harmonium), wenig Schlagzeug.

Berliner Besetzung: Streichquintett, Flöte, Klarinette, Kornett, Posaune, Klavier (Harmonium), kleines Schlagzeug.

Pariser Besetzung: wie Berliner Besetzung, aber ohne Bratsche, Klarinette und Posaune.

Aber diese Standardbesetzungen waren unverbindlich. Da das Klavier in der Lage ist, jede Melodie- und Füllstimme zu übernehmen, genügte für die Kaffeehausmusik oft genug ein „Stehgeiger" und ein Pianist. Sehr beliebt waren auch die „Zigeunerkapellen".

Platz- und Promenadenmusik

Durchaus zur Unterhaltungsmusik zu rechnen sind die Veranstaltungen im Freien. Auf öffentlichen Plätzen, in Biergärten und Kurparks konzertierten (und konzertieren noch) Kapellen in verschiedener Besetzung. Militärkapellen, reine Blech-, aber auch gemischte Blech- und Holzbläserorchester, vielfach auch von Streichern durchsetzt, bieten Unterhaltungsstücke, die sich von denen der falsch verstandenen Hausmusik am Klavier und denen der Kaffeehausmusik nicht wesentlich unterscheiden. Solche Veranstaltungen gab es schon zur Zeit der Altklassik (Händels Wassermusik und Feuerwerksmusik) und besonders zur Lanner-Strauß-Zeit im biedermeierlichen Wien.

Die Programme

An der Spitze aller Programme standen die den Rhythmus betonenden Märsche und Tänze sowie gefühlvoll melodische Lieder. Sehr bald kam unter dem Einfluß romantischer Bezeichnungen (Impromptu, Moment musical, Berceuse usw.) und der „Paraphrasen" der Virtuosenzeit eine Fülle von Untertiteln auf. Den Stoff holt man sich auch heute noch mit Vorliebe aus bekannten Liedern und Opern und schneidert ihn zurecht. *Paraphrasen*, *Fantasien*, *Potpourris* reihen oft beziehungslos besonders markante Opern- oder Operettenmelodien aneinander oder fügen geselliges Lied an geselliges Lied („Für jeden etwas", „Die gemütliche Runde", „Turnerlieder-Potpourri", „Immer fidel").

Dazu *Charakterstücke* oder *Intermezzi* wie „Wachtparade der Heinzelmännchen", „Chinesischer Laternentanz", „Die Mühle im Schwarzwald", „Leuchtkäfers Hochzeitsflug", „Parade der Zinnsoldaten", „Wichtelmännchen" und so fort.

Ferner *Serenaden* mit allen nur denkbaren geographischen Benennungen: spanisch, italienisch, maurisch, arabisch, chinesisch; oder sie werden nach Naturerscheinungen (Mondscheinserenade), Epochen (Rokokostandchen) oder nach Komponisten betitelt (Toselli-Serenade).

Schließlich *Idyllen* wie „Abend im Gebirge", „Die Glocken des alten Klosters", „Waldestraum", „Abend am Wörther See" bis zur „Grünen Heide" und dem „Alpenglühen" der unmittelbaren Gegenwart.

Bekannte Komponisten dieser Gattungen: Lincke, Eilenberg, Siede, Meyer-Hellmund.

Altes — neu arrangiert

Die oft ausgesprochenen Hoffnungen auf ein besseres Niveau der Unterhaltungsmusik haben sich nur zu einem sehr geringen Teil erfüllt. Die Jugendbewegung, die Sing- und Spielkreise aller Art haben zu besseren Werken und besserem Musizieren geführt, am Tiefstand der Unterhaltungsmusik aber nichts zu ändern vermocht. Ob die vom Rundfunk als dem Hauptverbraucher der Unterhaltungsmusik unterstützten „Wochen der gehobenen Unterhaltungsmusik", ob sich Bestrebungen wie etwa die von Trossingen erfolgreich erweisen werden, muß abgewartet werden.

Wenn vieles in den heutigen Unterhaltungskonzerten zeitgemäßer anmutet, so liegt das nicht am Gehalt des Dargebotenen, sondern an der Art der Darbietung.

Die Spieldisziplin und Präzision der kleinen und großen Unterhaltungskapellen ist seit der Zeit vor dem ersten Weltkrieg wesentlich besser geworden. Vor allem aber hat sich ein Stamm berufsmäßiger *Arrangeure* herausgebildet. Meister ihres Fachs, haben sie sich manche Besonderheiten der neueren Kunstmusik zu eigen gemacht. Ihrer Klangpalette fügen sie beispielsweise Farben von Debussy, R. Strauss und Strawinsky hinzu, übernehmen bestimmte Tonbildungen vom Jazz („dirty notes", gestopfte und gedämpfte Töne), überkleiden den alten harmonischen Bau schlichter Akkordfunktionen mit schillernden Zwischenstufen, machen aus Füllstimmen ein scheinbar selbständiges Liniengewebe, geben dem Ganzen ein strafferes rhythmisches Gerüst (vom Jazz bis zu Strawinsky). Es ist eine Art klanglicher Kosmetik, die es zuweilen schwer macht, unter der Aufmachung die Linien des ursprünglichen Melodiegesichts wiederzuerkennen.

Schlager und Chanson

Unter einem Schlager versteht man heute ein entweder sentimentales oder tanzartiges „Stimmungslied", entstanden aus dem Amüsierbetrieb der Großstadt, für kurze Zeit erfolgreich, dann wieder verschwindend (Gegensatz: das echte Volkslied). Der mit besonders viel unechter Sentimentalität bepackte Schlager – vor allem im sogenannten Heimatfilm – heißt auch „Schnulze". Der Schnulze gegenüber steht der harte, melodisch primitive, textlich entweder bewußt sinnlose oder kalt-frivole Sexschlager. Ob ein Schlager im Rahmen einer Operette oder eines Films auftaucht, ob er um seiner selbst willen geschrieben wurde, ändert an seinem Wesen nichts. Er ist ein reines Industrieprodukt: entworfen für Massenverbreitung (Schallplatte), vertrieben mit allen Mitteln moderner Marktpropaganda, durch Gewöhnung zum Massenbedarfsartikel geworden. Auch hier scheint sich die Erfahrung zu bestätigen: Je größere Anforderungen die Kunstmusik an den Hörer stellt, desto steiler steigt die Kurve der Schlagerproduktion an. Alle Versuche, das Schla-

gerniveau zu heben, sind bisher fehlgeschlagen – auch das als letztes Mittel vorgeschlagene Parodieren des Schlagers: was als Parodie gedacht war, wurde ein Schlagererfolg.

Vom Schlager unterscheidet sich das neuere *Chanson* durch literarisch anspruchsvolleren Text (bald aggressiv, bald ironisch, oft auch erotisch und gefühlvoll) und durch sorgfältigere musikalische Durchzeichnung. Der dem Chanson angemessene Platz ist das literarische Kabarett; daher gewinnt es niemals die Popularität des Schlagers. In Grenzfällen ist es zuweilen allerdings schwierig, Chanson und Schlager zu unterscheiden. (Manche musikwissenschaftlichen Werke unterscheiden: *das* Chanson und *die* Chanson. ‚Die' Chanson ist das mittelalterliche Lied, zwar meist von nur einer Stimme gesungen, jedoch mit Instrumenten mehrstimmig ausgearbeitet.)

Aus hundert Jahren

Die folgende Übersicht zeigt, daß der neuzeitliche Schlager mit der Verstädterung und Industrialisierung zusammenhängt. Frühere „Schlager" waren völlig anderer Art, z. B. die überall getrillerten und gepfiffenen Stücke aus Opern Mozarts, Rossinis, Webers (dessen „Jungfernkranz" aus dem „Freischütz" von Heine als allgemein verbreiteter Schlager erwähnt wird). Schlager sind auch durchaus nicht immer kurzlebig. Daß sich unter ihnen auch wirkliche Treffer befinden können, ist selbstverständlich.

Zeit	*Schlager*	*Komponist*
seit 1821	Wir winden dir den Jungfernkranz . . .	Carl Maria v. Weber
seit 1860	La Paloma.	Sebastián de Yradier
1870–1900	Mariechen saß weinend im Garten . . .	?
	Am Elterngrab.	E. Winther-Thymian
	Ist denn kein Stuhl da für meine Hulda?	Wilhelm Wolff
	Das ist die Berliner Luft, Luft, Luft. . .	Paul Lincke
	Hab ich nur deine Liebe.	Franz v. Suppé
	Behüt dich Gott, es wär' so schön gewesen	Viktor Neßler
	Schenkt man sich Rosen in Tirol	Carl Zeller
	Wie mein Ahndl zwanzig Jahr	Carl Zeller
	Ach, ich hab sie ja nur auf die Schulter geküßt	Karl Millöcker
	An der Weser	G. A. Pressel
1900–1914	Lotte, du süße Maus	Th. Morse
	Küssen ist keine Sünd	Edmund Eysler
	Glühwürmchen	Paul Lincke
	Komm in meine Liebeslaube.	Karl Hoschna

1900–1914	Vilja, o Vilja, du Waldmägdelein	Franz Lehár
	Lippen schweigen	Franz Lehár
	Mädel klein, Mädel fein	Franz Lehár
	Nur die Liebe macht uns jung	Franz Lehár
	Puppchen, du bist mein Augenstern . .	Jean Gilbert
	Die Männer sind alle Verbrecher	Walter Kollo
	Untern Linden, untern Linden	Walter Kollo
	Es war in Schoneberg im Monat Mai . .	Walter Kollo
	Servus Du.	Robert Stolz
	Im Prater blühn wieder die Bäume . . .	Robert Stolz
	Wer wird denn weinen, wenn man auseinander geht	Hugo Hirsch
1920–1930	Wolgalied	Franz Lehár
	Gern hab ich die Frau'n geküßt	Franz Lehár
	Ich bin nur ein armer Wandergesell . . .	Eduard Künneke
	Wir versaufen unsrer Oma ihr klein Häuschen	Robert Steidl
	Wenn der weiße Flieder.	Franz Doelle
	Ramona	Mabel Wayne
	Valencia	Enrique de Prada
	Heut war ich bei der Frieda	J. Cowler
	O Donna Clara, ich hab dich tanzen gesehn	Petersburgsy
	Ich küsse Ihre Hand, Madam	Ralph Erwin
	In einer kleinen Konditorei	Fred Raymond
	Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren	Fred Raymond
	Wo sind deine Haare, August	Richard Fall
	Ausgerechnet Bananen	Frank Silver
	Lieber Leierkastenmann	Walter Kollo
	Petrus schließt den Himmel zu.	Max Werner Kersten
	Wenn am Sonntagabend die Dorfmusik spielt	Fryberg
	Es muß was Wunderbares sein	Ralph Benatzky
	Ich muß einmal wieder in Grinzing sein.	Ralph Benatzky
	Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt	Friedrich Hollaender
1930–1940	Grün ist die Heide	Karl Blume
	Parlez moi d'amour	Jean Lenoir
	Wochenend und Sonnenschein.	Milton Ager
	Regentropfen	Emil Palm
	Ich seh' in jeder Frau Manina	Nico Dostal

	Ein Lied geht um die Welt	Hans May
	Immer an der Wand lang	Walter Kollo
	Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern	Michael Jary
	Das gibt's nur einmal	Werner Heymann
	Für eine Nacht voll Seligkeit	Peter Kreuder
	In München steht ein Hofbräuhaus	Wiga Gabriel
	Sag beim Abschied leise Servus	Peter Kreuder
	O mia bella Napoli	Gerhard Winkler
	Ich tanze mit dir in den Himmel hinein	Friedrich Schröder
	Wie ein Wunder kam die Liebe über Nacht	Franz Doelle
	Eine Frau wird erst schön durch die Liebe	Theo Mackeben
1940–1950	Bei dir war es immer so schön	Theo Mackeben
	Mariandl	Hans Lang
	Lili Marlen	Norbert Schultze
	Heimat, deine Sterne	Werner Bochmann
	Caprifischer	Gerhard Winkler
	Wer soll das bezahlen, wer hat soviel Geld	Jupp Schmitz
	Hoch droben auf dem Berg	Franz Grothe
	Es geht alles vorüber	Fred Raymond
	Komm mit mir nach Tahiti	Friedrich Schröder
	Schau mich bitte nicht so an	L. Louigny
	Maria aus Bahia	Paul Misraki
1950–1960	Ich hab' so Heimweh nach dem Kurfürstendamm	Bobby Kamp
	Auf Wiedersehn, auf Wiedersehn	Eberhard Storch
	Ich hab' mich so an dich gewöhnt	F. Rotter-H. Gaze
	Du, du, du, laß mein kleines Herz in Ruh	Lothar Olias
	C'est si bon	Henri Betti
	Egon	Heino Gaze
	Ganz Paris träumt von der Liebe	Cole Porter
	Rock around the clock	Max Freshman
	Mary-Ann	Marle Travis
	Heimweh	T. Glickyson–R. Dehr
	Qué será	J. Livingston–R. Evans
	Bambina	Domenico Modungo
	Banana-Boat	Harry Belafonte
	Die Beine von Dolores	Michael Jary

Namen aus der Welt des Schlagers und des Chansons

Komponisten

(Hier nicht aufgeführte bekannte Namen finden sich im biographischen Teil

Berlin, Irving, geb. 1886, Schlager. „White Christmas"

Bochmann, Werner geb. 1900, Schlager, Film

Brassens, Georges, geb. 1921, viele Chansons mit eigenem Text und eigener Musik, die er selbst zur Gitarre vorträgt

Brühne, Lothar, 1900–1958, Schlager. „Der Wind hat mir ein Lied erzählt"

Doelle, Franz, geb. 1883, Schlager. „Wie ein Wunder kam die Liebe", „Wenn der weiße Flieder wieder blüht"

Friml, Rudolf, geb. 1879, vor allem Songs. „Über die Prärie"

Heymann, Werner Richard, 1896–1961, Schlager und Songs. „Das muß ein Stück vom Himmel sein"

Hirsch, Hugo, geb. 1884, Schlager. „Wer wird denn weinen, wenn man auseinander geht"

Hollaender, Friedrich, geb. 1896, Chansons und Schlager. „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt"

Igelhoff, Peter, geb. 1904, Schlager und Chansons. „Dornadampfschiffahrtsgesellschaftskapitän". Trägt auch selbst vor und begleitet sich am Flügel.

Jary, Michael, geb. 1906, Schlager, auch Film. „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern"

Jussenhoven, Gerhard, geb. 1911, vor allem Schlager. „Kornblumenblau"

Kreuder, Peter, geb. 1905, Schlager, Chansons, auch Film. „Sag beim Abschied leise Servus"

Meisel, Will, geb. 1897, Schlager. „Tausend rote Rosen"

Nelson, Rudolf, 1878–1960, Chansons, Film, Revue

Olias, Lothar, geb. 1913, Schlager, Operette, Film. „Du, du, du ..."

Schmalstich, Clemens, 1880–1960, Film, Operette, Chansons

Schmidseder, Ludwig, geb. 1904, Schlager, Wiener Lieder

Spoliansky, Mischa, geb. 1898, Chansons, Revue, Film

Ausführende

Alexander, Peter, geb. 1926, Schlager, Film

Andersen, Lale, geb. 1910, Chansons und Schlager. „Lili Marlen"

Assia, Lys, geb. 1926, Schlager. „Eine weiße Hochzeitskutsche", „O mein Papa"

Baker, Josephine, geb. 1906, Schlager, auch Tänzerin. „Ausgerechnet Bananen"

Belafonte, Harry, geb. 1927, Schlager, Film. „Banana-Boat"

Bertelmann, Fred, geb. 1925, Schlager, Film. „In Hamburg sind die Nächte lang",

Boone, Pat, geb. 1934, Schlager, Film

Boyer, Lucienne, geb. 1901, Chansons. „Parlez-moi d'amour"

Buhlan, Bully, geb. 1924, Schlager, vor allem mit Berliner Einschlag. „Lieber Leierkastenmann"

Chevalier, Maurice, geb. 1889, Kabarett, Chansons (zusammen mit der Mistinguette)

Crosby, Bing, geb. 1904, Schlager, Chansons, oft mit sentimentalem Einschlag. „White Christmas"

Day, Doris, geb. 1924, Schlager, Film. „Qué será"

Dietrich, Marlene, geb. 1898, Chansons, Schlager, Kabarett, Film („Der blaue Engel"). „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt"

Froboess, Cornelia („Conny"; geb. 1943), Schlager, Film. „Pack die Badehose ein"

Groh, Herbert Ernst, geb. 1906, Schlager, auch Oper und Operette

Guilbert, Yvette, 1867–1944, Chansons

Heesters, Johannes, geb. 1902, vor allem Film und Operette

Hesterberg, Trude, geb. 1897, Chansons, Kabarett

Hielscher, Margot, geb. 1920, Schlager, Film

Johns, Bibi, geb. 1930, Schlager, auch Film

Jolson, Al, 1886–1950, der „Flüsterbariton". Schlager, auch Film („Sonny boy")

Kraus, Peter, geb. 1938, Schlager mit Jazzeinschlag

Künneke, Evelyn, geb. 1921, Schlager und Lieder (vor allem ihres Vaters Eduard Künneke und Michael Jarys)

Lanza, Mario, 1921–1959, Schlager, auch Film, Oper

Leander, Zarah, geb. 1907, Chansons, Film. „Der Wind hat mir ein Lied erzählt"

Massary-Pallenberg, Fritzi, geb. 1882, Chansons, vor allem auch Operette

Mistinguette, 1875–1956, Chansons (zusammen mit M. Chevalier)

Montand, Yves, geb. 1921, Chansons, Film .

Modugno, Domenico, geb. 1928, Schlager mit Gitarre. „Bambina"

Piaf, Edith, geb. 1915, Chansons. „Mylord"

Presley, Elvis, geb. 1935, Schlager mit Jazzeinschlag, auch Gitarre. „Don't be cruel"

Quinn, Freddy, geb. 1931, Schlager, meist mit Gitarre

Ray, Johnnie, geb. 1927, Schlager

Rossi, Tino, geb. 1917, Schlager, Film

Schneider, Willy, geb. 1905, Schlager

Schuricke, Rudi, geb. 1913, Schlager

Sinatra, Frank, geb. 1915, Schlager, Film. „I'll never smile again"

Torriani, Vico, geb. 1920, Schlager, Film. „Ananas aus Caracas"
Valente, Caterina, geb. 1931, Schlager in verschiedenen Sprachen
Vaughn, Billy, geb. 1919, Schlager und Chansons, Arrangements; auch Bandleader
Waldoff, Claire, 1884–1957, Chansons. „Mutterns Hände", „Hermann heeßt er"
Wendland, Gerhard, geb. 1916, Schlager. „Das machen nur die Beine von Dolores"

GEBRAUCHSMUSIK

Unter Gebrauchsmusik im weitesten Sinne versteht man eine Musik, die im Gegensatz zur reinen Kunstmusik nicht rein ästhetisch-musikalisch wahrgenommen wird, vielmehr *außermusikalischen Zwecken* dient.
Damit fiele der weitaus größte Teil aller je geschriebenen, gesungenen und gespielten Musik unter den Begriff der Gebrauchsmusik. Angefangen von den Werken der geistlichen Tonkunst, die ja in allen Kirchen als Schmuck oder Erhebung des Gottesdienstes angesehen werden und sich nicht zu „absoluten" Werten auswachsen sollen, bis zur Marschmusik mit ihren die Fortbewegung anfeuernden Rhythmen und Schlägen liegt das kaum übersehbare Gebiet jener Musik, die nicht rein ästhetisch-musikalisch gewürdigt werden will.
Um für die Bezeichnung „Gebrauchsmusik" gewisse Abgrenzungen zu finden, hat man einige Unterteilungen vorgenommen.

Musik und Körperbewegung

Dazu gehören u. a.:
Arbeitsrhythmen und Arbeitslieder, deren Aufgabe es ist, entweder über das Eintönige und Mühselige bestimmter körperlicher Arbeiten hinwegzuhelfen (z. B. Lieder der Negersklaven bei der Plantagenarbeit oder die Wirksamkeit eines Arbeitsvorganges mehrerer in bestimmten Augenblicken zu verstärken (angefangen vom einfachen rhythmischen „Hauruck");
Marschmusik, die seelisch aufmuntern, körperlich erleichtern oder eine Einheitlichkeit der Bewegung vieler hervorrufen und stützen soll;
Tanzmusik (Volks-, Gesellschafts-, Einzeltanz), mit der Aufgabe, bestimmte Tanzbewegungen zu leiten, zu erleichtern, zu gruppieren und zu vereinheitlichen;
Gymnastikmusik, dazu bestimmt, körperliche Spannung und Entspannung, Festigung und Lockerung zu unterstützen und fließend ineinander überzuleiten (wie umgekehrt das rhythmische Körpergefühl einen Weg zur Musik überhaupt öffnen kann);
Ballettmusik als klanglicher, rhythmischer und melodiöser Unterbau oder Leitweg für eine erdachte Handlung, ein gedachtes Thema u. dgl., die bewegungsmäßig verwirklicht werden sollen (ebenso in der Pantomime);

Tempel- und Zaubertanzmusik, dazu bestimmt, einen tranceartigen Zustand hervorzurufen.

Musik und Stimmung

Zu dieser Gruppe zählen Gebiete, die z. T. weit voneinander entfernt liegen und scheinbar unvereinbare Gegensätze darstellen, vom Gesichtspunkt der Gebrauchsmusik gesehen jedoch zusammengehören, z. B.:

Salonmusik, in ihrer Frühform dazu bestimmt, die durch Verwendung bekannter Melodien hervorgerufene Stimmung des Hörers zu verwandeln in das Erstaunen über die Fertigkeit des Virtuosen, der das Bekannte in allen nur denkbaren Spielerschwerungen vorträgt. In der Spätform darauf berechnet, das spielende Familienmitglied in seinen Augen und in denen der Zuhörenden als „musisch und musikalisch" erscheinen zu lassen.

Unterhaltungs- und Schlagermusik (besonders Liedschlager), komponiert als Ersatz für die von echter Stimmung getragenen Volkslieder. Gespielt und gesungen, um Stimmung hervorzurufen („Stimmungsmusik"), nicht aus einer vorhandenen Stimmung; auch gedacht als Anregung zu unverbindlichem Plaudern („Unterhalten"), ohne daß man auf die Musik hören muß (s. a. Unterhaltungsmusik S. 395).

Film-, Hörspiel-, Schauspielmusik, soll im allgemeinen die im Wort- oder Bildwerk aufklingende Stimmung unterstreichen, über weitere Strecken weiterführen, vertiefen oder aber Assoziationen hervorrufen. Auf jeden Fall ist sie nicht um ihrer selbst willen da, sondern einem außermusikalischen Zweck untergeordnet.

Kirchenmusik, ihrem ureigenen Wesen nach lediglich Zutat, Ergänzung, Förderung der in der Kirche erwünschten und unerläßlichen Gestimmtheit, auch Überhöhung der gottesdienstlichen Handlung, gleich, ob von Einzelsängern, einem Chor, der Gemeinde, einem Orchester oder einem Organisten ausgeführt.

Zwischenstufen

Die oben angedeuteten Möglichkeiten beziehen sich auf solche Musik, die ausdrücklich für Gebrauchszwecke entstanden ist oder komponiert wurde. Doch können Gebrauchs- und Kunstmusik ihre Rollen tauschen.

Kunstmusik wird Gebrauchsmusik, wenn sie, obwohl nach rein musikalisch-ästhetischen Gesichtspunkten geschaffen, für außermusikalische Zwecke verwendet wird. Etwa wenn ein Bach-Präludium oder Debussys „L'après midi d'un faune" als Klangunterlagen für ein Ballett dienen, wenn eine Komposition als Erkennungsmelodie für eine bestimmte Rundfunksendung verwendet wird.

Gebrauchsmusik kann Kunstmusik sein, wenn sie auch ohne Bindung an den ursprünglichen Gebrauchszweck und außerhalb des dafür vorgesehenen Ortes zu bestehen vermag, weil sie gleichzeitig rein musikalischen

Gesetzen gehorcht. Eine Palestrina-Messe ist innerhalb der Liturgie Gebrauchsmusik und doch hohe Kunst, Beethovens Egmont-Ouverture stimmungüberhöhende Schauspielmusik und im Konzertsaal in sich selbst ruhende Tondichtung. Stravinskys zahlreiche Ballettkompositionen offenbaren ihren rein musikalischen Rang in jeder nur orchestralen Konzertaufführung, selbst wenn man die zugrundeliegende Ballettthandlung nicht kennt.

„Verbrauchsmusik"

Somit kann jede Art von Musik ohne Rücksicht auf ihre Entstehung als Gebrauchsmusik gelten, wenn sie für irgendeinen künstlerischen (Ballett, Schauspiel usw.) oder außerkünstlerischen (Marsch, Tanz u. a.) Zweck *verwendet* wird; Voraussetzung ist nur, daß sie melodisch oder harmonisch, klanglich oder rhythmisch in irgendeinem erkennbaren Zusammenhang mit der ausgeübten Tätigkeit steht.

Ist das nicht oder nur sehr andeutungsweise der Fall, so spricht man besser von „Verbrauchsmusik"; denn hier findet ein Verschleiß statt, der ebensogut mit sinn- und beziehungslos aneinander gereihten Klängen vollzogen werden konnte. Dahin gehören – und das sei nur der Kuriosität wegen in diesem Zusammenhang erwähnt – u. a.:

Verwendung von Musik beim Melken der Kühe, weil diese bei Musik angeblich die Milch leichter hergeben (benutzt werden dabei alle Musikstücke – möglichst mezzoforte – angefangen von einem Sinfoniesatz Mozarts bis zum Tango).

Verwendung in der Geflügelwirtschaft, weil die Hühner legefreudiger werden sollen (vor allem durch bewegte Musik).

Verwendung bei körperlichen und geistigen Arbeiten entweder nach eigener Wahl (Schallplatte, Rundfunk) oder zentral gesteuert. In diesem Falle („gewerbliche Hintergrundsmusik") Dosierung nach Tageszeit, Arbeitsweise, Arbeitsart, daneben „Denaturierung", also Ausfiltern der hohen und tiefen Schwingungen, Veränderung von Zeitmaß, Instrumentierung, Tonstärke, Rhythmus, Klangfarbe, Klangstärke.

Verwendung als bloße Geräuschkulisse zum Überwinden einer als peinigend empfundenen Stille oder zur Verstärkung bereits bestehenden Lärms (Karussellorgeln, Jukebox, der Nachfolgerin des Orchestrions).

JAZZ

Die Herkunft des Wortes Jazz ist unbekannt. Vielleicht stammt es von chase = „Jagd, Hetze", von Charles, dem Namen eines Schlagzeugers der Jahrhundertwende oder – und das gilt heute als die wahrscheinlichste Erklärung – von jassy = „verschroben, überschäumend".

Dem Wesen des Jazz kommt man am nächsten, wenn man darunter nicht so sehr eine bestimmte Art von Musik als vielmehr eine unverwechselbare Art des *Musizierens* versteht, bei dem gewisse Zwischenwerte des Rhythmus, der Phrasierung, der Tonbildung, der Improvisation des dem Augenblick entspringenden eigenen Antriebs der Spieler entscheidender sind als die Grundwerte der überkommenen abendländischen Musik.

Entstanden, erwachsen ist der Jazz im Süden der Vereinigten Staaten aus dem Zusammentreffen des Musikgefühls der Neger mit dem musikalischen Brauch der Weißen spanischer, französischer, englischer Herkunft sowie der Mischvölker.

Vorwiegend *europäischer* Herkunft sind: die Instrumente, die Harmonik, die Melodik.

Vorwiegend *nichteuropäisch* sind die erwähnten Besonderheiten des Rhythmus, der Phrasierung, der Tonbildung.

Instrumente (mindestens 3 Musiker, zuweilen bis 40): zwei Gruppen: die *Melodieinstrumente*, bestehend aus Trompete (früher Kornett), Posaune, Klarinette, Saxophon, dazu die *Rhythmusgruppe*, bestehend aus Klavier (zuweilen auch als Melodieinstrument), Gitarre (früher Banjo), Kontrabaß (nur gezupft), Schlagzeug verschiedener Art (vgl. Orchesterbesetzungen S. 167).

Die „*Combo*" (Kurzwort aus combination) in solistischer Besetzung mit 5–6 Musikern; das Jazzorchester, die *Big Band*, meist chorisch besetzt: 4 Trompeten, 4 Posaunen, Klarinette, 5 Saxophone. Blasinstrumente wurden erstmals um 1880 verwendet (zusammengekauft aus alten Heeresbeständen).

Harmonik: entspricht, schematisch gesehen, dem harmonischen Bestand der europäischen Musik um 1940; ohne funktionale oder entwickelnde Bedeutung. Häufige Quintsext-, Sept-, Nonenakkorde, mit schwebenden Terzen und Septimen (Unbestimmtheit von großer und kleiner Stufe).

Melodik: überwiegend aus abendländischem Vorrat, jedoch ohne eigentlichen formbildenden Charakter. Die Akkordbrechungen (auch hier die schwebenden Terzen und Septimen) und sonstigen Spielfiguren wollen nicht „entwickeln", sondern einen musikalischen Grundgedanken, der in seiner Urform oft gar nicht auftritt, aus der Augenblicksstimmung umspielen, improvisatorisch variieren.

Blues und Spiritual: Harmonisch-melodische Sonderheiten finden sich im Blues und im Spiritual. Im amerikanischen Slang bedeutet *Blues* einmal „Niedergeschlagenheit", zum andern eine „volkstümliche Musik, die gleichzeitig Freude und Trübsinn ausdrückt" (Webster). Der Blues im Jazz ist tatsächlich stets wehmutig-gefühlsbetont. Sein 12taktiges Grundschema:

4 Takte Tonika
2 Takte Subdominante
2 Takte Tonika
2 Takte Dominante
2 Takte Tonika

In dieses Schema, das selbst bei feinstverästelter Innenausarbeitung nicht angetastet wird, schieben sich die „blue notes" ein: kleine Terz, verminderte Quinte und kleine Septime, in C also es, ges („flatted fifth") und b, die immer in den unteren Halbton fortschreiten (daher die meist fallende Melodielinie). Zu beachten ist, daß diese „blauen Halbtöne" eigentlich Zwischenwerte darstellen zwischen großer und kleiner Terz usw. Die Gefühlsbetontheit des Blues kann sich ins Religiöse steigern. Blues sind in Negerkirchen nicht selten. Hier liegt seine Ausdrucksverwandtschaft mit dem *Spiritual*, dem geistlichen Gesang der Neger. In ihm vereinigen sich christliche Vorstellungen mit Begebenheiten des Alltagslebens. Grundform: 32 Takte mit der Folge A A B A, also Liedform. Jüngere Art: Gospel- (Evangelien-)Song, oft mit Ruf und Antwort („call and response"). – Die nie vergessene Herkunft aus Blues und Spiritual macht besonders klar, daß echter Jazz weder Tanz- noch Schlagermusik sein kann.

Rhythmik: Überlagerung zweier Grundrhythmen, nämlich des europäischen straff gleichmäßigen $^4_4$-Marschtaktes mit (verschieden starker) Betonung des ersten und dritten Viertels sowie der Gegenbetonung des Negerrhythmus auf dem zweiten und vierten Viertel. Die so entstehende Synkopenwirkung ist jedoch nicht entscheidend. Vielmehr steckt dem Neger aus seiner afrikanischen Heimat die oft unbegreiflich erscheinende (und bisher in Notierungen nicht festzuhaltende), verwirrende Fülle unendlich abgestufter Rhythmen im Blut. Mit ihnen durchsetzt er die Zeitwerte nach dem betonten Taktteil („beat") und bringt so in die unbetonten Taktteile („off beat") eine Spannungsvielfalt, die mit dem starren Grundrhythmus erregend kontrastiert, vorwärts treibt, ohne in Wirklichkeit das Zeitmaß zu beschleunigen („drive"). Das Off-Beat ändert sich zudem ständig nach Art rhythmischen Variierens. Da dieses grundsätzlich improvisiert wird, wirkt es nicht bewußt oder willensbetont, sondern instinkthaft-lässig („relaxed"). Es treffen also zwei scheinbar unvereinbare Gegensätze aufeinander: entspanntes „Schlenkern" und gespanntes „Marschieren". Sie zu

verbinden, dienen oft rhythmische Modelle. Insgesamt eine Art von Polyrhythmik; nicht als formbildendes Element, sondern als klang- und geräuschgewordener Ausdruck eines instinkthaften, wahrscheinlich auch magischen Triebes, improvisatorisch mit rhythmischen Zwischenwerten zu spielen.

Phrasierung: So sehr die Melodik des Jazz, wenn sie in Noten aufgezeichnet ist, derjenigen der abendländischen Musik entspricht, so sehr wandelt sie sich, wenn sie gespielt wird. Aus dem systematischen Bau wird eine unendlich fließende Kurve, ohne greifbare Gestalt, ohne erkennbare Wiederholung, ohne Zielrichtung. Und die gleiche Melodie klingt bei einem Spieler anders als bei einem zweiten, sie wird selbst vom gleichen Spieler bei anderer Gelegenheit mit Phrasierungsänderungen vorgetragen, die nicht bewußt, sondern instinkthaft, aus der Augenblicksverfassung kommen. Die Mittel (wenn man das Wort überhaupt anwenden darf) stammen aus der besonderen Rhythmik und der Tonbildung des Jazz.

Tonbildung: Sie ist im Grunde bei jedem wirklichen Jazzmusiker verschieden, weil nicht eine unveränderlich feststehende Komposition von allen sauber zum Klingen gebracht werden soll, sondern jeder einzelne auf seine Weise etwas ausdrücken, seine Gestimmtheit charakteristisch „sprechen" lassen will. So hat jeder seinen eigenen Tonfall wie beim Sprechen von Wörtern und Sätzen. Echtes Jazzmusizieren ist gewissermaßen instrumentale (natürlich auch gesungene) Sprechpolyphonie. Auch hier gibt es, wie bei Rhythmik und Phrasierung, die nicht notierbaren Zwischenwerte. Um was es sich konkret handelt, läßt sich nur sehr allgemein andeuten: stufenloses Gleiten von einem Ton zum andern („glissando"), plötzlicher lauter Ansatz eines Tones („attack") mit nachfolgendem Leiserwerden und Sinken der Tonhöhe, weit ausschwingendes Vibrato, peitschende („whip"), verschmierte („smear"), unsaubere („dirty") Töne, aufreizend langsames Hineingleiten in die „richtige" Tonschwingung. – Wie der Jazz mehr eine besondere Art des Musizierens als eine Art der Musik ist, so kommt es bei Tonbildung und Klang weniger auf die Instrumente als auf die Spielweise an.

Improvisation: Im Jazz gibt es ursprünglich wohl nur gleichzeitiges Spielen von Augenblickseinfällen über eine vorgegebene Grundlage (die frühen Jazzmusiker kannten keine Noten), also Ausschmücken einer Melodie oder deren harmonischer Grundlage und später eine improvisatorische Variationstechnik über einen Song oder Blues, deren harmonische Flächen oder melodische Linien als Schema zu dienen haben. Mit der Zeit wurden immer genauere Absprachen (auch in Proben) getroffen oder in „Arrangements" schriftlich niedergelegt. Solche Arrangements sollen nicht ausgearbeitete Partituren sein, sondern ein Umreißen von Grenzen, innerhalb deren impro-

visiert wird, die zugleich aber vor schrankenlosem Drauflosmusizieren zu bewahren haben. Ein solches Arrangement kann darin bestehen, daß man etwa nur die ersten 32 Takte („head arrangement") oder für das Ganze ein Gerüst („skeleton") festlegt und dann gemeinsam improvisiert. Wirkliches Improvisieren umschließt aber die Fähigkeit, 1. zu komponieren, 2. das im Augenblick improvisatorisch Komponierte auch richtig zu interpretieren. Die Einheitlichkeit in der Dreiheit Improvisator–Komponist-Interpret macht es so schwer (vielleicht sogar unmöglich), das Entstandene durch andere Musiker nachspielen zu lassen. Durchaus möglich (und praktisch auch verwirklicht) ist das schriftliche Festlegen des einmal Erspielten. Dabei bleibt es Idealfall, daß dieses Festgelegte durch die gleiche Band wieder aufgeführt wird. Die völlig ausgeschriebene, von jeder Band wiederzugebende Partitur ist im Grunde nur für den kommerziellen Jazz denkbar.

Der Jazz als Musizierstil ist, wie die neueren Forschungen ergeben, aus mehreren Quellen hervorgegangen:

landschaftlich: aus den riesigen Gebieten der Südstaaten der USA, also nicht nur aus der einen Stadt New Orleans, so groß deren Bedeutung auch gewesen sein mag;

ethnographisch: aus dem Gemisch von Weißen verschiedener Herkunft (Spanier, Franzosen, Engländer, Iren) und Negern (afrikanischen, kreolischen, „amerikanischen");

musikalisch: aus einstimmigen Arbeitsliedern („call and response") mit ihren ständig wiederholten, aus dem Arbeitsrhythmus entstandenen Phrasen, aus den geistlichen Negerliedern (Spirituals), dem Blues, dem Ragtime, aus europäischem Musikgut und Instrumentarium.

Heute unterscheidet man u. a. folgende Stile und Epochen, die sich einerseits voneinander abheben, andrerseits sich überschneiden und wechselseitig beeinflußt haben.

Klassischer Jazz

(Oldtime-, Traditional-, Two-beat-Jazz)

1. *New-Orleans-Stil.* Seit Ende des 19. Jahrhunderts. Um 1880 die ersten Blaskapellen. 1897 der Name „Ragtime". Aufteilung in Melodie- und Rhythmusgruppe. Trompete (zuerst Kornett) führende Melodiestimme, Posaune als Gegenstimme, Klarinette als umspielendes Instrument. Rhythmusgruppe mit Schlagzeug, Banjo (Gitarre), gezupftem Kontrabaß, selten Klavier. Melodieinstrumente beginnen bereits zu „sprechen", also mehr Ausdruck als Intonationsreinheit. Rhythmisch anfangs dem Marsch verwandt, Betonung auf 1. und 3. Taktviertel, daher Two-beat-Jazz. Improvisationsanfänge, wobei Ensembleklang noch überwiegt, „Kollektiv-

improvisation". Ständige Weiterentwicklung und Verfeinerung. Die New-Orleans-*Epoche* rechnet man bis 1917. Damals (erster Weltkrieg) wurde der Stadtteil Storyville, Hauptsitz der leichten Mädchen, Kneipen, Musiker (Schwarze und Weiße), von den „moralgefährdenden Elementen" geraumt. Dagegen hat der New-Orleans-*Stil* weitergewirkt (s. unten).

Bands: Louis Armstrongs „Hot Five" und „Hot Seven"
King Olivers „Creole Jazz Band"
Trompete: Louis Armstrong, Buddy Bolden, King Oliver,
Bunk Johnson
Posaune: Kid Ory
Klarinette: Johnny Dodds, George Lewis
Saxophon: Sidney Bechet
Kontrabaß: Pops Foster
Schlagzeug: Baby Dodds

2. *Chicago-Stil.* Die genannten Jazzmusiker wie Armstrong und Oliver gehören in dieser Zeit zum New-Orleans-Stil, doch wirkten sie vor allem in Chicago, wo sie ein Anziehungspunkt für die 1917 in New Orleans brotlos gewordenen Jazzmusiker wurden. Diese zogen in die Stadt am Michigansee und ließen sich vor allem in deren Südteil nieder. Anfang der zwanziger Jahre beginnt die große Zeit des Blues, gesungen von Frauenstimmen (Ma Rainey ist die „Mutter des Blues", Bessie Smith die „Kaiserin des Blues"). Es ist die Zeit der Prohibition, der „Speak easies", des erregten Lebens nach dem 1. Weltkrieg. Der New-Orleans-Jazz der Zugewanderten zündet bei der jüngeren Generation der Weißen. Schüler und Studenten suchen es den Berufsjazzmusikern gleichzutun, kommen aber zu einem anderen Stil. Die Harmonik wird bunter, es entsteht der „Shuffle rhythm" mit seiner schiebenden Punktierung. Die endgültige Übernahme des Saxophons als Melodieinstrument neben Klarinette, Trompete und Posaune (die etwas zurücktritt) macht das „Kollektivimprovisieren" schwieriger, das solistische Element steht im Vordergrund („Chorusse").

Schlagzeug: Gene Krupa, Dave Tough, George Wettling
Klavier: Joe Sullivan
Trompete: Bix Beiderbecke
Saxophon: Bud Freeman
Klarinette: Frank Teschemacher

3. *Dixieland-Stil.* Dieser Stil entsteht etwa gleichzeitig in den Südstaaten, dem „Dixieland" (südlich der Mason-Dixon-Linie), in manchen Erscheinungen aber auch schon früher (bereits 1917 die erste Schallplatte, das erste Jazzkonzert in New York, anschließend Zug des Jazz nach Europa). Wie beim eigentlichen Chicago-Stil vor allem Weiße in den ersten Bands.

Das bewußt Verschwimmende, „Sprechende" der früheren Zeit wird harter phrasiert (Stakkato), die Betonung des 2. und 4. Taktviertels wirkt nicht schwebend, nicht „relaxed", die Zeitmaße werden außerlich beschleunigt, nicht intensiviert, die „Fröhlichkeit" hat nur ein schwaches Gegengewicht in der dem Negerjazz eigentumlichen Schwermut. Bands sind klein.

Band: Original Dixieland Jass Band (noch mit Doppel-s geschrieben; durch sie wurde seit 1917 der Name Jazz bekannt)
Trompete: Muggsy Spanier
Posaune: Jack Teagarden
Gitarre: Eddie Condon

Swing

1924 wurde die „Rhapsodie in blue" von George Gershwin durch Paul Whiteman uraufgefuhrt. Gershwin und Whiteman verwendeten zwar Jazzelemente, was sie aber komponierten und spielten, war nicht Jazz, es war Vorwegnahme des „sweet", jener nicht mehr aufreizenden, sondern ruhigeren, „süßeren" Musik, wie man sie dann nach der Depression Ende der zwanziger Jahre schätzte. Das Jahrzehnt des „swing" hatte begonnen, die Zeit der Big Bands mit hervorragenden Solisten, die Zeit der notierten Arrangements und der Verwendung von Streichern, des Verschwindens des Banjos.

Der „Swing" ist eine Bezeichnung für den Stil zwischen 1930 und 1940 (zum Großteil „commercial"), „swing" dagegen ist die rhythmische Intensität allen Jazzmusizierens.

New York. Große Kapellen, starkere Anlehnung an die Musikpraxis Europas, notierte Arrangements, Call-and-response-Technik im Gegeneinanderstellen der Blasergruppen, saubere Intonation; durch Duke Ellington, der mit seinen Spielern gemeinsam den „Spiel-Plan" festlegte, Genauigkeit im Ensemblespiel und im Einsetzen der Soloimprovisation; der Klang gewinnt fast impressionistische Farbigkeit und Umfang. Neben Ellington (Klavier):

Trompete: Cootie Williams, Bubber Miley
Posaune: Lawrence Brown, Trickie Sam
Klarinette: Barney Bigard
Saxophon: Johnny Hodges

Seit Mitte der dreißiger Jahre ein immer flussigerer Stil, „four beat"; Weiße und Farbige gemeinsam in den Big Bands, Riffs als Background für Konzertsolisten, alles sorgfältig aufeinander abgestimmt, der Swing wird zum großen Geschäft, die Ursprünglichkeit des Jazz tritt zurück.

Trompete: Bunny Berigan, Rex Stewart, Roy Eldridge
Saxophon: Coleman Hawkins, Chu Berry, Benny Carter
Klarinette: Benny Goodman („King of Swing")

Klavier: Fats Waller, Teddy Wilson, Art Tatum
Schlagzeug: Cozy Cole, Gene Krupa
Vibraphon: Lionel Hampton
Arrangement: Fletcher Henderson

Bewußter und unwillkürlicher Widerstand gegen die Kommerzialisierung führt zur Bildung von Combos, ausgewählt aus den besten Spielern, und zu Jam Sessions, in denen man wieder echten Jazz spielen wollte (im Minton's, Harlem).

Trompete: Dizzy Gillespie
Saxophon: Charlie Parker
Gitarre: Charlie Christian
Klavier: Thelonius Monk
Schlagzeug: Kenny Clarke

Kansas City. Wie in Harlem (besonders im Minton's) Auflehnung gegen den kommerzialisierten Swing; Combos und Jam Sessions, aber bewußter und „moderner" als die in Harlem; Blues mit Riff durchsetzt, dazu „Bounce". Wichtiger als „Swing" wird „swing", es gibt wieder „head arrangements".

Klavier: Count Basie (auch Bandleader)
Trompete: Buck Clayton
Posaune: Dickie Wells
Saxophon: Lester Young (erster Cool-Spieler)
Gitarre: Freddie Green
Schlagzeug: Joe Jones

Bebop

In den Combos und in den Jam Sessions von New York, Kansas City und an den anderen Stätten, wo man gegen den kommerziellen Swing revoltierte, entstand der Bebop (oder Rebop, kurz Bop). Die letztgenannten Musiker haben an seinem Werden wesentlichen Anteil. Hauptzeit: Anfang der vierziger Jahre.

Bebop ist ein Stil, in dem – neben der unerläßlichen Besessenheit für Jazzmusizieren und dem Grundelement Blues – Nerven und Intelligenz eine Rolle spielen. Nerven wegen der erregenden Unruhe in den Tonbewegungen, Intelligenz wegen der auf knappste Phrasen beschränkten Aussage, die in Kurzformeln zutage tritt. Die Phrasen jagen dahin, brechen kurz ab, rütteln auf, wirken aggressiv. Der Grundrhythmus verdoppelt sich gewissermaßen ($^8/_8$ statt $^4/_4$), wird oft vom Becken gepeitscht. Die scharfe Trennung von Melodie- und Rhythmusgruppen verwischt sich zuweilen. Das Klavier wirft trockene Akkorde dazwischen. Die Harmonik schillert, wirkt zerfetzt, pointilliert. Die „flatted fifth" (abwärts gerichtete verminderte Quinte, also Tritonus) durchsetzt das Gewirr der Fetzen auf charakteristische Art, gibt

den lautmalerischen, ansonsten sinnlosen Namen Bebop. Wichtige Vertreter die schon genannten:

Charlie Parker (Saxophon),
Dizzy Gillespie (Trompete),
Thelonius Monk (Klavier).

Revival

(„Oldtime-Jazz-Renaissance")

War der Bebop eine Revolte gegen den Swing, so revoltierten nun – vor allem im Westen – Anhänger des alten New-Orleans-Jazz gegen den als zu modernistisch-intellektuell empfundenen Bebop, jedoch zugleich auch gegen den kommerziellen Swing. Man kehrte allem, was zu verwickelt, zu „sophisticated", zu gekünstelt war, den Rücken. Die Parolen hießen: ursprünglicher Jazz wie in New Orleans, in Dixieland. Es ist eine fast sehnsuchtsvoll Rückschau haltende Romantik, eine Restauration. Längst aus dem Gesichtskreis verschwundene Jazzmusiker tauchten wieder auf so Bunk Johnson, man kramte in alten Schallplatten, hörte sie an, versuchte sie nachzuspielen. Insbesondere Amateure übernahmen die Führung, spielten sich mehr und mehr ein, wurden schließlich Berufsmusiker und reihten sich ein in den Dollarsegen des „commercial jazz".

Wirkliche Dauer- und Breitenwirkung hatte (und hat vielfach noch) dieses „Revival" (Wiederbelebung) in Europa. Bekanntester Vertreter in England ist Humphrey Lyttleton. Manche deutschen Amateure spielen Revival-Jazz.

Cool Jazz

Zwar hatte bereits vor 1940 der Saxophonist Lester Young „kühl" geblasen, doch beginnt der eigentliche Cool Jazz erst zehn Jahre später. Call und response werden abgelöst durch eine Art von Kontrapunktik, Harmonik und Melodik (etwa aus dem Umkreis Hindemiths) bilden Flächen, schwingen in größeren Linien aus, die Zeitmaße werden ruhiger, wirken ausgeglichener. Zwar wird weiterhin improvisiert, aber über einem fast theoretisch anmutenden Gesamtplan.

Trompete: Miles Davis (auch Bandleader)
Saxophon: Warne Marsh, Stan Getz, Lee Konitz
Gitarre: Billy Bauer
Klavier: John Lewis, Lennie Tristano (theoretischer Führer des Cool Jazz)
Arrangement: Tadd Dameron (vor allem für die Dizzy-Gillespie-Band)

Progressive Jazz

Auch seine Zeit ist um 1950. Große Bands, eigentlich bereits Orchester mit stark besetzten Streicher- (!) und Holzbläsergruppen, eingebaut in die

Big Band. Die Klänge werden mächtig, erinnern im Aufwand an die Nachromantik, die Harmonik wird angereichert durch Rückgriffe auf Hindemith, Milhaud, überhaupt auf die Frühzeit der modernen Musik. Es wird kontrapunktisch gearbeitet, förmliche Suiten entstehen. Hauptvertreter: Stan Kenton. Der anfangs große Erfolg hat nicht angehalten. Kenton versuchte es nach einiger Zeit auf verschiedene andere Arten und mit anderen Orchesterbesetzungen. Wichtig bleibt er durch seinen Spürsinn für hervorragende Solisten.

Saxophon: Lee Konitz, Richie Kamuca, Zoot Sims, Vido Musso
Trompete: Conte Candoli
Posaune: Kai Winding, Frankie Rosolino
Gitarre: Laurindo Almeida
Kontrabaß: Eddie Safranski
Schlagzeug: Shelley Manne
Gesang: June Christy

Als Bandleader dieser Zeit ist auch zu erwähnen Woody Herman. Er leitete eine ganze Reihe von immer neu zusammengestellten „herds" (Herden). Für Herman schrieb Stravinsky sein „Ebony-Concerto".

West-coast-Jazz

Soweit man hier wirklich von einem Stil sprechen kann, steht er etwa zwischen Cool Jazz und Progressive Jazz. Einflüsse der europäischen Musik, mittelgroße Orchester, zumeist aus Weißen gebildet; ausgesprochene Berufsmusiker, deren Namen in den verschiedensten Orchestern wiederkehren. Allgemein bewundert wird die technische Exaktheit der Spieler, dagegen kritisiert die Glatte und eine gewisse Ferne zum echten Jazz; eine Art „Klassizismus".

Klarinette: Jimmy Giuffre (auch Saxophon)
Saxophon: Gerry Mulligan, Lennie Niehaus
Trompete: Shorty Rogers, Chet Baker
Klavier: Russ Freeman
Schlagzeug: Shelly Manne

East-coast-Jazz

Auch hier trifft die Bezeichnung nur etwas Äußerliches. Vorwiegend farbige Spieler; nicht ganz so virtuos-elegant wie die von der West coast, doch wahre Meister ihrer Instrumente und ihrer besonderen Spielweise, einer Vereinigung des schweren Blues mit dem „Funky"-Stil. Der Blues wird wieder Grundlage; gleichzeitig Wiederbelebung des Bebop, der nun harmonisch moderner und im Vortrag beherrschter erscheint (seit etwa 1954), ohne den „swing" im geringsten preiszugeben. Vielfach wieder Combos, Zurücktreten der Big Band.

West coast, East coast, Kansas City, Cool Jazz, dazu manche Elemente aus früheren Stilen durchdringen sich, ohne daß die doch wohl zu erwartende übergeordnete Einheit bisher erreicht ist. Neigung zu klarer Linienführung und Kontrapunktik (bis zu fugierten Satz), Aufnahme kammermusikalischer Kompositions- und Spielgrundsätze, zugleich eine durchentwickelte Kunst des Improvisierens.

Bezeichnend ist, daß bei dem heutigen Stand kaum einer der folgenden Jazzmusiker ganz eindeutig einem bestimmten Stil zugeordnet werden kann.

Trompete: Clifford Brown, Miles Davis, Donald Byrd, Lee Morgan
Saxophon: Sonny Rollins, Cannonball Adderley
Klavier: Horace Silver, John Lewis, Mose Allison
Vibraphon: Milt Jackson
Kontrabaß: Paul Chambers
Schlagzeug: Art Blakey

Jazz und Neue Musik

Jazz und Neue Musik haben sich auf einigen Gebieten wechselseitig beeinflußt (neuere Harmonik im Jazz, rhythmische Gespanntheit und Aufspaltung in der Neuen Musik). Zu wirklichen Verschmelzungen kann es wohl solange nicht kommen, als die Neue Musik ihrer Struktur nach auf sorgfältig geplante und niedergelegte Notation angewiesen ist und der Jazz ein entscheidendes Merkmal, das Improvisieren, mit dem Verlust an Ursprünglichkeit bezahlen mußte. Denkbar wäre, daß besondere Werke in gemeinschaftlicher Arbeit von Komponisten der Neuen Musik und praktischen Jazzmusikern geschaffen werden könnten (entfernter Vergleich: Ausführung der Kadenzen im klassischen Instrumentalkonzert durch Augenblicksimprovisationen des Solisten).

Von Teilelementen des Jazzspiels beeinflußt wurden u. a.:

J. Stravinsky: „Ragtime" für 11 Instrumente
Ragtime aus „Die Geschichte vom Soldaten"
„Ebony-Concerto"
M. Ravel: Blues in der Violinsonate
D. Milhaud: Teile aus dem Ballett „La création du monde"
P. Hindemith: Ragtime und Shimmy aus der „Suite 1922"
R. Liebermann: Konzert für Jazzband und Sinfonieorchester
A. Honegger: „Rugby" (ferner in Filmmusiken)
D. Brubeck: Dialoge für Combo und Orchester
G. Gershwin: „Rhapsody in blue"
„Porgy und Bess" (Oper)
E. Křenek: Jonny spielt auf
K. Weill: Dreigroschenoper
H. W. Zimmermann: „Geistliches Konzert" für Bariton und 11 Jazzinstr.

Der Zitherspieler

„Tönende Bäume" (selbstgefertigte Blasinstrumente im Zillertal)

▼ 416a

Egerländer Bauernmusik auf dem Tanzboden (Harfe, Geigen, Klarinette, Dudelsack)

H. Barbe: „Halleluja, Billy" (christliches Musical)
E. Helm: „Three gospel hymns for orchestra"
J. Grass: Jazzsinfonie

Musiker des Jazz

Armstrong, Louis („Satchmo"), geb. 1900, Trompeter, Sänger, Leader (Hot Five, Hot Seven)
Barry, Otto, geb. 1906, Pianist
Basie, William, „Count", geb. 1906, Pianist, Leader
Bechet, Sidney, 1897–1959, Klarinettist, Saxophonist
Beiderbecke, Leon Bismarck, „Bix", 1903–1931, Trompeter
Bigard, Barney, geb. 1906, Klarinettist
Bolden, Buddy, 1868–1931, Trompeter
Brandenburg, Inge, Sängerin
Brandt, Helmut, geb. 1931, Saxophonist, Leader
Brom, Gustav, geb. 1921, Klarinettist, Leader
Carney, Harry, geb. 1910, Saxophonist
Carter, Benny, geb. 1907, Allroundbläser, Pianist, Leader, Arrangeur
Casey, Albert, geb. 1915, Gitarrist
Catlett, Sidney, 1910–1951, Schlagzeuger
Clayton, Buck, geb. 1911, Trompeter
Cole, Nat „King", geb. 1917, Pianist
Davis, Miles, geb. 1926, Trompeter
Dodds, Johnny, geb. 1892, Klarinettist
Dodds, Warren, „Baby", 1896–1959, Schlagzeuger
Dorsey, Tommy, geb. 1905, Leader
Edelhagen, Kurt, geb. 1920, Leader, Jazzlehrer an der Kölner Musikhochschule
Ellington, Edward Kennedy „Duke", geb. 1899, Pianist, Komponist, Big-Band-Leader
Eldridge, Roy, geb. 1911, Trompeter, auch Schlagzeuger
Fitzgerald, Ella, geb. 1918, Sängerin, Leader; „First Lady of Jazz"
Foster, George, „Pops", geb. 1892, Kontrabassist
Gaudriot, Charley, geb. 1898, Saxophonist, Leader
Gershwin, George, 1898–1937, Komponist
Gillespie, John, „Dizzy", geb. 1917, Trompeter, Leader
Goodman, Benny, geb. 1909, Klarinettist (auch außerhalb des Jazz), Leader; „King of Swing"
Greger, Max, geb. 1929, Saxophonist, Leader
Haas, Hans, geb. 1919, Gitarrist
Hampton, Lionel, geb. 1913, Pianist, Vibraphonist, Schlagzeuger, Sänger, Leader

Combo: kleine Band, bestehend aus drei und zuweilen mehr Mitgliedern, die sich entweder gelegentlich zum Spielen vereinigen oder als beste Spieler aus einer Big Band zusammengestellt („kombiniert") werden

Commercial: nicht um des Spielens, sondern um des Geschäftes willen hergestellter Schlager oder Tanz; als Verfälschung des Jazz scharf abgelehnt

Cool Jazz: „kühler Jazz", Grundbezeichnung für „feinen" oder „vornehmen" Jazz; vgl. S. 414

corny: geschmacklos, altmodisch

crazy: „verrückt", nämlich aus dem Üblichen herausgerückt, „prima"

Dixieland-Stil: s. S. 411 f.

Drive: rhythmische Verdichtung

Drummer: Schlagzeuger

Evergreen: „immergrüne", unvergängliche Melodie, die immer wieder zu Improvisationen benutzt wird

featuren: einen Solisten in den Vordergrund rücken

funk, funky: wörtlich „bange, sehnsüchtig nach Geborgenheit verlangend"; Milt Jackson: „Mein Funky-Stil kommt aus der Kirche"; langsam, schwer, „blue-jazz-feeling"

Gospelsong: „Evangelien-Gesang", s. unter „Blues und Spiritual" S. 408 f.

Growl: „knurren, brummen", bewußt unreine Tongebung von Bläsern in der Tiefenlage

Hit: Schlager

Honky Tonk: kleine Kneipe, in der Klavierspieler in der Frühzeit jazzartige Stücke vortrugen

hot: wörtlich zwar „heiß", aber nicht als ein Gegensatz zum „Cool Jazz", sondern Bezeichnung für die ausdrucksmäßige Spannkraft des Jazz

Improvisation: s. S. 409 f.

Jam Session: freies Improvisieren von freiwillig sich in der Freizeit zusammenfindenden Musikern – seien es Laien oder Berufsspieler. Name wahrscheinlich von den zur Verfügung stehenden kleinen Räumen, in denen man zusammenrücken mußte: to jam = hineinpressen; keineswegs eine „Marmelade-Sitzung"

Jazz-feeling: ein kaum „lehrbares" Gefühl für echten Jazz

Jump (auch *Harlem Jump*, weil im Negerviertel von New York beliebt): den Beat betonender Swing

Junglestyle: leidenschaftgeladene Tongebung gedämpfter Bläser

Kansas City style: besondere Form des Swing (s. S. 413)

Lead: das „Führen" wird dem Instrument mit der jeweils am kräftigsten hervortretenden Stimme übertragen

Off-Beat: Bewegungsrhythmik, wobei die melodischen Akzente zwischen die des Metrums gesetzt werden

pop (popular) : populär, nicht den echten Jazzanforderungen gemäß, „commercial" (s. d.)

Progressive Jazz : s. S. 414 f.

Ragtime : „zerrissener Takt", Rhythmus etwa Beat–Off-Beat. Pianostil der Vor-Jazz-Zeit, nicht improvisiert, sondern komponiert. Aus europäischen (Form-)Bestandteilen durch Neger pianistisch eingefärbt. Vertreter: Jelly Roll Morten, Scott Joplin, Tom Turpin, Louis Chauvin u. a.

Revival : Renaissance der frühen New-Orleans-Musik zwischen 1940 und 1950 (s. S. 414)

Rhythm and Blues : volkstümliche Musik der Südstaatenneger mit straffer Betonung der Taktschwerpunkte

Riff : ständig wiederholte, daher erregend wirkende Spielfigur von 2–4 Takten, über die als Background der Solist improvisiert; auch als Thema auftretend

Scat (von to scatter = ausstreuen?): jazzmäßiges Singen auf irgendwelchen, vom Zufall eingegebenen Silben; erster Scat-singer Louis Armstrong; „Queen of Scat" ist Ella Fitzgerald

Shouter : „Rufer, Schreier", Jazzsanger, der durch besondere Tongebung (besonders in der Höhe) den Ausdruck packend zu steigern sucht, so Joe Turner

Shuffle rhythm : schiebender Rhythmus

Signature : Kennmelodie einer Band, aber auch in europäischen Unterhaltungsorchestern, bei Reihensendungen im Funk (Sport, Kabarett)

Skiffle : eine Art „Hausmusik" der Neger auf einfachsten Instrumenten wie Waschbrett, Mundharmonika; neuerdings auch in sich ernstgebender Form in Europa

Spiritual : s. „Blues und Spirituals" S. 408

Standard Song : immer wieder auftretendes, weil besonders zum Improvisieren geeignetes Lied oder Thema

Stomp (kolloquiale Form von to stamp = mit dem Fuß aufstampfen): „Stomp pattern" (Stampfmuster) sind rhythmische oder melodische Floskeln, aus denen sich eine längere Figur zusammensetzt

Sweet : „süß" ist eine Musik, die der reinen Unterhaltung dient und sich einen Anstrich von Jazz zu geben sucht

Swing : ein Stil zwischen 1930 und 1940 (s. S. 412 f.); in der Fachsprache der Musiker: *swing* (kleingeschrieben), eine für echten Jazz wesentliche Verdichtung (Schwingen) des Rhythmus

Take : Aufnahme auf Schallplatten. Auch Abgabe der Solistenrolle, „take it [over]"

Two-beat-Jazz : im $^4/_4$-Takt zwei Hauptbetonungen auf 1 und 3, so New-Orleans- und Dixieland-Stil

Walking-Bass : s. Boogie-Woogie

MUSIKWISSENSCHAFT

Die Musikwissenschaft befaßt sich mit dem Wesen, Werden und Wirken der Musik. Im umfassendsten Sinne gehört sie zur Geistes- und zur Naturwissenschaft (Akustik, Physik, Physiologie). Mit Teilgebieten und Teilaspekten der Musik beschäftigte sich bereits das Altertum (Platon, Aristoteles, ein halbes Jahrtausend später Plotin, Boethius u. a.; auch im Mittelalter finden sich bedeutende Theoretiker mit Einzelfragen (so Otto von Cluny, Hieronymus von Moravia, Jakobus von Lüttich mit dem berühmten „speculum musicae"). Zu Beginn der Neuzeit häufen sich die Versuche, Klarheit in den historischen Ablauf zu bringen und die Tonkunst in theoretisches Regel- und Systemwerk einzufangen. In der Folge entstehen Studien über Einzelgebiete, über einzelne Komponisten, Musiklexika suchen die schwankende Terminologie zu vereinheitlichen. Im 18. und 19. Jahrhundert wirken bereits bedeutende Musikforscher, denen die Musikwissenschaft viel ihres heutigen Standes verdankt. Doch waren es entweder Privatgelehrte oder sie gehörten, soweit sie Universitätsprofessoren waren, anderen Disziplinen an. Eigene selbständige Professuren für Musikwissenschaft wurden in Deutschland erst im 20. Jahrhundert eingerichtet – nun aber nicht nur an Universitäten, sondern auch an Technischen Hochschulen.

Die folgende Zusammenstellung unterrichtet über die Grundgebiete der Musikwissenschaft, hervorragende Vertreter und deren literarische Hauptwerke; ferner über Quellen, Bibliotheken, Museen und andere Fundstellen.

Akustik:

E. F. F. Chladni: Die Akustik, 1802

P. Blaserna: Die Theorie des Schalls in Beziehung zur Musik, in Internat. wiss. Bibliothek Bd. 24, 1876

K. Eitz: Das mathematisch-reine Tonsystem, 1891

C. Stumpf: Über die Bestimmung hoher Schwingungszahlen durch Differenztöne, 1898

K. L. Schaefer: Musikalische Akustik, Sammlung Goschen Bd. 21, ^{2}1912

F. Trendelenburg: Einführung in die Akustik, ^{3}1961

L. Cremer: Die wissenschaftlichen Grundlagen der Raumakustik, 1948

Tonphysiologie und Musikpsychologie:

H. Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen . . ., ^{6}1913

C. Stumpf: Tonpsychologie, 2 Bde., 1883 u. 1890

Th. Lipps: Das Wesen der musikalischen Dissonanz und Konsonanz, in Psychol. Studien, 1905

O. Abraham: Das absolute Tonbewußtsein und die Musik, in Sammelbände der internat. Musikges. Bd. III u. VIII, 1901 u. 1907

E. Kurth: Musikpsychologie, ^{2}1947

H. Matzke: Unser technisches Wissen von der Musik, 1949
Ferner u. a. E. von Hornbostel, W. Köhler, E. Schumann

Musiktheorie (einschl. Notation u. Instrumente):

M. Praetorius: Syntagma musicum, 1620, Faksimile-Neuausgabe 1929
H. Berlioz: Grand traité d'instrumentation ..., 1844, letzte dt. Umarbeitung von R. Strauss, Die Kunst der Instrumentierung, 1905
C. Sachs: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, ²1930
B. Valentin: Handbuch der Instrumentenkunde, 1954
A. Schering: Aufführungspraxis alter Musik, in Musikpädagog. Bibliothek 10, 1931
R. Haas: Aufführungspraxis der Musik, in Handbuch der Musikwissenschaft, 1931/32
P. Wagner: Neumenkunde, ²1912
J. Wolf: Handbuch der Notationskunde, in Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, 1919
J. J. Fux: Gradus ad Parnassum, 1725, dt. von L. Mizler 1742
J. Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, 1739
A. Halm: Von zwei Kulturen der Musik, ³1947
H. Mersmann: Musiklehre, o. J. [1930]
H. Leichtentritt: Musikalische Formenlehre, ³1948
R. Louis u. L. Thuille: Harmonielehre, ⁹1927
A. Schönberg: Harmonielehre, ³1922
Die formbildenden Tendenzen der Harmonie, dt. 1957
P. Hindemith: Unterweisung im Tonsatz, 2 Bde., 1937 u. 1939
R. Leibowitz: Introduction de la musique de 12 sons, 1949
H. Eimert: Lehrbuch der Zwölftontechnik, 1950

Musikästhetik:

E. Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen, ¹³⁻¹⁵1922
F. Busoni: Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, 1907
H. Pfitzner: Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz, 1920
Werk und Wiedergabe, Bd. 3 der Gesammelten Schriften, 1929
R. Benz: Die Stunde der deutschen Musik, ³1943
Vom Erdenschicksal ewiger Musik, 1936
Th. W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik, 1949
I. Stravinsky: Poétique musicale, 1942, dt. ²1960
M. Weber: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, ²1924
R. Schafke: Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, 1934

Musikgeschichte:

W. K. von Printz: Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst ..., 1690

J. Mattheson: Grundlage einer Ehrenpforte, 1740, neu hrsg. von M. Schneider 1910
J. Hawkins: A general history of the science and practice of music, 3 Bde., ³1875
J. N. Forkel: Allgemeine Geschichte der Musik, 2 Bde., 1788–1801
Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802
O. Jahn: W. A. Mozart, 1859, auf 3 Bde. erweitert von A. A. Abert, ⁷1955
A. W. Ambros: Gesch. der Musik, 3 Bde., ²1893. Neubearbeitung und Vollendung des 4. Bandes von H. Leichtentritt, 1909
F. Chrysander: G. F. Händel, 3 Teile, ²1919
Ph. Spitta: J. S. Bach, 2 Bde., ³1921
A. Schweitzer: J. S. Bach, dt. ¹¹1947
G. Adler: Handbuch der Musikgeschichte, 2 Bde., ²1930
E. Bücken: Handbuch der Musikwissenschaft, 10 Bde., 1927–34
Geschichte der Musik, ²1951
H. J. Moser: Geschichte der deutschen Musik, 3 Bde., Bd. 1 und 2 ⁵1930, Bd. 3 ²1928
Lehrbuch der Musikgeschichte, ¹⁴1961
A. Schering: Tabellen zur Musikgeschichte, ³1962 hrsg. v. H. Moser
Geschichte der Musik in Beispielen, 1931
P. Bekker: Beethoven, ¹⁴1931
G. Schünemann: Geschichte der deutschen Schulmusik, 2 Teile, 1928–32
E. Preußner: Musikgeschichte des Abendlandes, ² o. J. [1958]
H. F. Redlich: Alban Berg, 1957
H. H. Stuckenschmidt: Arnold Schönberg, ²1957
K. Wörner: Musik der Gegenwart, 1949
Neue Musik in der Entscheidung, 1954
F. K. Prieberg: Musica ex machina, 1960
W. Schuh: Zeitgenössische Musik, 1947
A. Copland: Musik von heute, dt. 1947
Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von F. Blume, 1949 ff., bis 1962 10 Bde.

Vergleichende Musikwissenschaft:

E. von Hornbostel: Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft, 1905; ferner zahlreiche Arbeiten über „phonographierte Musik" außereuropäischer Völker
R. Lach: Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme, 1924
Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, hrsg. v. C. Stumpf u. E. v. Hornbostel, seit 1922

Lexikographie:

J. Tinctoris: Terminorum musicae diffinitorium, 1474

J. G. Walther: Musicalisches Lexicon . . . , 1732

F. J. Fétis: Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, 8 Bde. u. 2 Suppl.-Bde., ^{2}1860–81

Grove's dictionary of music and musicians, 9 Bde., ^{5}1959

H. Riemann: Musiklexikon, 3 Bde., ^{12}1959 ff. hrsg. v. W. Gurlitt

H. J. Moser: Musiklexikon, 2 Bde., ^{4}1955

F. K. Prieberg: Lexikon der Neuen Musik, 1958

R. Eitner: Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten . . . , 10 Bde., 1900–1904

L. Köchel: Chronologisch-systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, ^{3}1937

Bibliographie:

J. N. Forkel: Musikalisch-kritische Bibliothek, 1778/79

K. F. Becker: Systematisch-chronologische Darstellung der Musikliteratur, 1836, Nachtrag 1839

R. Eitner: Bücherverzeichnis der Musikliteratur 1839–46, 1885 (Ergänzung zu K. F. Becker)

A. Aber: Handbuch der Musikliteratur, 1922

Kataloge der Musikbuchereien, der Musikabteilungen der Universitäten und anderer Hochschulen

Zu sämtlichen Abteilungen vgl. die einschlägigen Arbeiten von H. Riemann.

Quellensammlungen
(„Denkmäler der Tonkunst")

Den ersten Ansatz, die Geschichte der Musik nicht nur zu beschreiben, sondern sie in beispielhaften Neudrucken (teilweise in neuerer Partitur) der wichtigen Werke selbst vorzuführen, machte in Deutschland Johann Nikolaus *Forkel* (1749–1818). Die vorhandenen Platten wurden aber nach 1806 von den Franzosen eingeschmolzen und zu Kugeln umgegossen.

Der Gedanke selbst jedoch blieb lebendig und wurde im 19. und 20. Jahrhundert in mannigfacher Form verwirklicht. Es gibt heute eine stattliche Reihe von internationalen, nationalen, regionalen und Sachgebietveröffentlichungen, teils umfangreich, teils äußerlich bescheiden, die allesamt wahre „Denkmäler der Tonkunst" darstellen, ob sie nun diesen Namen tragen oder nicht. Nachfolgend eine Auswahl:

Denkmäler der Tonkunst, 6 Bde., hrsg. von F. Chrysander, 1869–71

Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, 29 Bände, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung, 1873–1905

Publikation älterer Musik, 11 Bde., hrsg. von der Deutschen Musikgesellschaft unter Leitung von Th. Kroyer, 1926–41

Nagels Musik-Archiv, über 200 Hefte, erscheint seit 1927

Das Musikwerk, eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von K. G. Fellerer, seit 1951

Geschichte der Musik in Beispielen, hrsg. von A. Schering, 1931

Beispielsammlung zur Musikgeschichte, hrsg. von A. Einstein, ^{4}1930

Musikalische Formen in historischen Reihen, hrsg. von H. Martens, 20 Bde., 1930–37

Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, hrsg. von J. Wolf, ^{2}1931

Minnesinger. Deutsche Liederdichter des 12.–14. Jahrhunderts, hrsg. von F. H. von der Hagen, 4 Bde., 1838

Das Chorwerk, hrsg. von F. Blume, 52 Hefte, ^{2}1950ff.

Alte Madrigale, hrsg. von F. Jöde, 1925

Das Erbe Deutscher Musik, hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung, 1935–1943

Hortus musicus, etwa 180 Hefte, seit 1950

Denkmäler Deutscher Tonkunst, hrsg. von der Musikgeschichtlichen Kommission, 1892–1931

Denkmäler der Tonkunst in Bayern, hrsg. unter der Leitung von A. Sandberger, 1900–1931

Denkmäler der Tonkunst in Österreich, hrsg. unter der Leitung von G. Adler und E. Schenk, 87 Bde., seit 1894.

Entsprechende Werke wurden und werden auch in nichtdeutschen Ländern veröffentlicht, z. B.:

Frankreich: Publications de la Société Française de Musicologie, 18 Bde., seit 1925

Großbritannien: Musica Britannica, 8 Bde., seit 1951

Publications of the Musical Antiquarian Society, 36 Bde., 1842–48

The English Madrigal School, hrsg. von E. H. Fellowes, 36 Bde., 1913–24

The Fitzwilliam Virginal Book, 2 Bde., 1894–99

Italien: I Classici della Musica Italiana, 36 Hefte, 1919–20

L'Arte Musicale in Italia, 7 Bde., 1897–1907

Niederlande und Belgien: Uitgave van oudere Meesterwerken, 45 Hefte, 1869–1939

Monumenta Musicae Belgicae, 7 Bde., seit 1932

Dänemark: Samfundet till Udgivelse af Danske Musik, seit 1872

Schweiz: Schweizerische Musikdenkmäler, 1927–34

Spanien: Monumentos de la Musica Española, 9 Bde., 1941–50

Darüber hinaus haben zahlreiche deutsche Musikalienverleger seit Jahrzehnten Sonderausgaben veranstaltet, in denen einzelne Komponisten der

Vergangenheit und Gegenwart mit charakteristischen Werken zu Worte kommen oder Gruppen stilistisch verwandter Komponisten zusammengestellt werden. Besonders verdienstvoll ist auch die Veröffentlichung von sogenannten Urtextausgaben, bei denen die (oft als solche nicht erkennbaren) Bearbeitungen früherer Bearbeiter ausgemerzt und Spiel- bzw. Singweise in einem Anhang behutsam vorgeschlagen werden.

Musikbibliotheken

Die nachfolgenden Bibliotheken besitzen nicht nur Literatur über Musik; zum größten Teil finden sich in ihnen auch Originale und Frühdrucke von Kompositionen, ferner Bearbeitungen und Neuausgaben, Bilder von Musikern, Aufführungsstätten, Musikzentren, zuweilen auch große oder kleine Instrumentensammlungen und dergleichen.

Außer in reinen Musikbibliotheken findet sich in allen Universitätsbibliotheken, in vielen Staats-, Stadt- und Volksbüchereien, in verschiedenen Klöstern, bei Musikgesellschaften und Musikvereinen, Opern- und Konzertinstituten, bei Musikverlagen, Komponistengesellschaften (wie Bach-, Schumann- u. a. Gesellschaften) Musikhochschulen, Konservatorien usw. Studienmaterial, insbesondere für Spezialfragen der von ihnen aufgeführten, verlegten oder gesammelten musikalischen Werke.

Deutschland

Augsburg:	Staats- und Stadtbibliothek
Berlin:	Deutsche Staatsbibliothek (fr. Preußische Staatsbibliothek)
	Bibliothek der Hochschule für Musik
Bochum:	Musikabteilung der Stadtbücherei
Bückeburg:	Städtisches Notenarchiv
Darmstadt:	Hessische Landes- und Hochschulbibliothek
Detmold:	Lippische Landesbibliothek
	Nordwestdeutsche Musikakademie
Dresden:	Sächsische Landesbibliothek
Düsseldorf:	Landes- und Stadtbibliothek
Essen:	Bücherei der Folkwangschule
	Stadtbibliothek, Abt. Musikbücherei
Frankfurt a. M.:	Stadt- und Universitäts-Bibliothek, Abt. Manskopfsche Musikbibliothek
	Deutsche Bibliothek
Fulda:	Hessische Landesbibliothek
Halle (Saale):	Kirchenmusikalische Bibliothek
Hamburg:	Landeskirchliche Musikbücherei
Hannover	Stadtbibliothek
Heidelberg:	Universitätsbibliothek
	Institut für protestantische Kirchenmusik

Heilbronn:	Bibliothek des Gymnasiums
Jena:	Universitätsbibliothek
Karlsruhe:	Badische Landesbibliothek, Abt. Musik
Kassel:	Landesbibliothek
Köln:	Universitäts- und Stadtbibliothek
Leipzig:	Universitätsbibliothek
	Musikbibliothek der Stadt Leipzig
	Bücherei der Thomaskirche
Lübeck:	Bibliothek der Hansestadt
	Landesmusikschule für Schleswig-Holstein
Mannheim:	Städtische Volks- und Musikbücherei
Marburg:	Universitätsbibliothek, Abt. Musik
	Westdeutsche Bibliothek (Bestände aus der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin)
	Landesbibliothek, Abt. Musik
München:	Universitätsbibliothek, Abt. Musik
	Städtische Musikbibliothek
	Bayerische Staatsbibliothek, Abt. Musik
	Staatstheater-Bibliothek
Münster(Westf.):	Städtische Musikbibliothek
	Santini-Bibliothek (Bischöfliches Diözesanarchiv)
Nürnberg:	Städtische Musikbücherei
Regensburg:	Thurn- und Taxissche Bibliothek
Schwerin:	Mecklenburgische Landesbibliothek, Abt. Musik
Stuttgart:	Württembergische Landesbibliothek, Abt. Musik
Tübingen:	Universitätsbibliothek
	Konviktsbibliothek des Wilhelm-Stifts
Wolfenbüttel:	Herzog-August-Bibliothek, Abt. Musik
Zwickau:	Bibliothek der Ratsschule

Ausland

Belgien

Brüssel:	Königliche Bibliothek
	Königliches Konservatorium
Lüttich:	Königliches Konservatorium
Namur:	Bibliothek des Archäologischen Museums

Brasilien

Rio de Janeiro:	Escola Nacional de Música

Chile

Santiago de Chile:	Conservatorio Nacional de Música
	Universitätsbibliothek, Abt. Musik

Dänemark	
Kopenhagen:	Musikhistorisches Museum
	Königliche Bibliothek, Musiksammlung
Finnland	
Helsinki:	Universitätsbibliothek
Frankreich	Nationalbibliothek, Abt. Musik
Paris:	Conservatoire Nationale de la Musique
	Bibliothèque de l'Opéra
	Bibliothèque Sainte-Genevieve
	Sorbonne
Straßburg:	National- und Universitätsbibliothek
Großbritannien	
London:	Britisches Museum
	Universitätsbibliothek, Abt. Musik
	Royal Academy of Music
	Royal College of Music
Aberdeen:	Universitätsbibliothek
Aberystwyth:	National Library of Wales
Cambridge:	Universitätsbibliothek
	Fitzwilliam Museum
	Trinity College
	Musikbibliothek Paul Hirsch
Durham:	Cathedral Library
Edinburgh:	Universitätsbibliothek, Abt. Musik
	National Library of Scotland
Ely:	Cathedral Library
Glasgow:	Universitätsbibliothek
Oxford:	Universitätsbibliothek
	Bodleian Library
Irland	
Dublin:	National Library of Ireland
	Irish Academy of Music
Italien	Vatikanische Bibliothek
Rom:	Archiv von Sankt Peter
	Biblioteca Casanatense
	Universitätsbibliothek
Bologna:	Universitätsbibliothek
	Conservatore Musicale
Florenz:	Nationalbibliothek
	Bibliothek des Konservatoriums

Mailand:	Domarchiv
	Bibliothek der Ambrosiana
Modena:	Biblioteca Estense
Neapel:	Staatsarchiv
	Nationalbibliothek
	Bibliothek des Konservatoriums
Turin:	Nationalbibliothek
Venedig:	Archiv der Markuskirche
Niederlande	
Den Haag:	Königliche Bibliothek
	Scheurleer Museum
Amsterdam:	Donemus Musikbibliothek
	Universitätsbibliothek
Norwegen	
Oslo:	Universitätsbibliothek
	Reichsbibliothek
Österreich	
Wien:	Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek
	Bibliothek der Akademie für Musik und darstellende Kunst
	Stadtbibliothek, Abt. Musik
	Musiksammlung der Gesellschaft der Musikfreunde
Salzburg:	Bibliothek des Mozarteums
Schweden	
Stockholm:	Königliche Musikakademie
	Königliche Bibliothek
Uppsala:	Universitätsbibliothek
Schweiz	
Bern:	Schweizerische Landesbibliothek, Abt. Musik
	Stadt- und Universitätsbibliothek
	Konservatoriumsbibliothek
Basel:	Universitätsbibliothek
	Bibliothek der Musikschule und des Konservatoriums
Genf:	Bibliothèque publique et universitaire
Spanien	
Madrid:	Nationalbibliothek
Barcelona:	Biblioteca Musical de la Diputación
Sevilla:	Biblioteca Colombina
UdSSR	
Moskau:	Lenin-Bibliothek
	Staatliches Zentralmuseum für Musikkultur

Leningrad:	Öffentliche Staatsbibliothek
Odessa:	Staatsbibliothek
USA	
Washington:	Library of Congress, Division of Music
	Folger Shakespeare Library
Chicago:	Newberry Library
New York:	Public Library

Dachorganisation: Association Internationale des Bibliothèques Musicales, Paris-München, 1951

Museen, Archive und Instrumentensammlungen

Außer in den nachfolgenden wichtigsten Museen und Instrumentensammlungen finden sich Ausstellungen und kleinere Sammlungen in allgemeinen Museen, Musikhochschulen, Universitäten, bei Musikverlagen, größeren Instrumentenbauanstalten, besonderen Komponistengesellschaften, Geburtshäusern und Wirkungsstätten von Komponisten usw.

Deutschland

Bayreuth:	Richard-Wagner-Gedenkstätte
Berlin:	Internationales Musiker-Brief-Archiv
Bonn:	Beethoven-Archiv
Eisenach:	Bach-Haus
Erlangen:	Instrumentensammlung der Universität
Frankfurt a. M.:	Musikabteilung der Stadt- und Universitätsbibliothek („Manskopfsches Museum fur Musik- und Theatergeschichte")
Halle (Saale)	Händel-Museum
Hamburg:	Städtische Theatersammlung
Kassel:	Deutsches Musikgeschichtliches Archiv (Mikrofilme musikalischer Quellen)
Köln:	Theatermuseum an der Universität
Krefeld:	Collegium musicum, Instrumentensammlung
Leipzig:	Heyersche Instrumentensammlung
Meiningen:	Reger-Archiv
	Städtisches Musikgeschichtliches Museum
Mittenwald:	Geigenbau-Museum
München:	Städtische Instrumentensammlung
	Deutsches Museum, Abt. Instrumentensammlung
Nürnberg:	Sammlung Rück historischer Musikinstrumente
	Musikhistorisches Museum J. C. Neupert
	Germanisches National-Museum, Abt. Musik
Offenbach:	Historische Musikinstrumenten-Sammlung

Weiden:	Max-Reger-Archiv
Worms:	Städtische Musikinstrumentensammlung
Ausland	
Barcelona:	Museo de Música, Munizipalschule
Basel:	Schola cantorum Basiliensis, Musikinstrumentensammlung
Brüssel:	Instrumentensammlung des Konservatoriums
Den Haag:	Instrumentensammlung im Stadhouderslaan-Museum
Edinburgh:	Nationales Altertumsmuseum
Istanbul:	Konservatorium
Kopenhagen:	Sammlung Claudius
	Musikhistorisches Museum
Locarno:	Schweizerische Geigen-Sammlung Hanselmann
New York:	Instrumentenabteilung des Metropolitan Museums
Nizza:	Massena-Museum, Abt. Musikinstrumente
Paris:	Konservatorium für Musik und dramatische Kunst, Abt. Instrumente
Salzburg:	Mozart-Archiv
	Musikabteilung des Städtischen Museums
Stockholm:	Nordisches Volkerkundemuseum, Abt. Instrumente
	Musikhistorisches Museum
Wien:	Kunsthistorisches Museum, Abt. Musik
Zürich:	Zentralarchiv schweizerischer Tonkunst

Musikzeitschriften

Wer die musikalischen Strömungen der Zeit verfolgen will, für den sind Musikzeitschriften unentbehrlich. Aufschlußreich sind auch die älteren, nicht mehr erscheinenden Zeitschriften. Zu den ältesten gehören in Deutschland:

„Critica musica", hrsg. von J. Mattheson, 1722–25; nur Einzelblätter

„Der critische Musicus", hrsg. von J. A. Scheibe, 1737–40; nur Einzelblätter

„Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend", hrsg. von J. A. Hiller, 1766–70 (erste wirkliche Musikzeitschrift)

„Musikalisches Kunstmagazin", hrsg. von J. F. Reichardt, 1782–91

„Allgemeine musikalische Zeitung", hrsg. von F. Rochlitz, 1798–1818

„Iris im Gebiete der Tonkunst", hrsg. von L. Rellstab, 1830–41

„Neue Zeitschrift für Musik", hrsg. von Robert Schumann, seit 1834 (seit 1921 Zeitschrift für Musik)

Neben den im folgenden aufgeführten Zeitschriften erscheinen in zwangloser Folge Hausmitteilungen der Musikverleger, die vielfach wertvolles Sondermaterial enthalten. Dazu kommen Mitteilungsblätter von Komponistengesellschaften sowie Jahrbücher verschiedener Art.

Eine Berliner Dixieland-Band („Spree City Stompers")

„Broadway-Express" (Jazz Show)

Louis Armstrong

Der Klarinettist Benny Goodman

	erschienen seit	Erscheinungsort
Acta Musicologica	1929	Kassel
Archiv für Musikwissenschaft	1918	Bückeburg/Trossingen
Bayreuther Blätter	1878	Bayreuth
Beiträge zur Musikwissenschaft	1959	Berlin
Chor, Der	1949	Frankfurt a. M.
Deutsche Volkslied, Das	1899	Wien
fono forum	1956	Bielefeld
Fontes Artis Musicae	1954	Kassel
Harmonikalehrer, Der	1952	Trossingen
Hausmusik (früher Collegium musicum)	1935	Kassel
Instrumentenbau, Der	1946	Konstanz
Jugendmusik	1952	Mainz
Junge Musik	1954	Wolfenbüttel
Kirchenchor, Der	1940	Kassel
Kirchenmusiker, Der	1950	Berlin
Kontakte	1958	Wolfenbüttel
Liebhaberorchester, Das	1928	Berlin
Lied und Chor (Deutsche Sängerbund-Zeitung)	1908	Mönchen-Gladbach
Melos	1923	Mainz
Musica	1947–58	Kassel
Musica Sacra	1868	Köln
Music Review	1940	Cambridge
Musikalische Jugend	1952	München
Musikblätter	1947	Berlin
Musiker, Der	1948	Düsseldorf/Hamburg
Musikforschung, Die	1948	Kassel
Musik im Unterricht	1909	Mainz
Musikinstrument, Das	1952	Frankfurt a. M.
Musikleben, Das	1948	Mainz
Musikmarkt, Der	1959	Starnberg
Musik und Altar	1948	Freiburg i. Br.
Musik und Kirche	1876	Kassel
Oper, Die	1960	Stuttgart
Orchester, Das	1953	Mainz
phono prisma (vorher musica schallplatte)	1962	Kassel
Pro Musica	1953–55	Wolfenbüttel/Trossingen
World of Music (dreisprachig)	1959	Kassel/Basel/London

Forschungs- und Förderungsgesellschaften

Deutscher Musikrat, Hamburg (Sektion des Internationalen Musikrates)
Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, Basel
Arbeitsgemeinschaft der musikwissenschaftlichen Forschungsinstitute in Deutschland, Kiel
Gesellschaft für Musikforschung, Kassel
Stiftung zur Förderung junger konzertierender Künstler, Hamburg
Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte, München
Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie, Köln
Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), Salzburg, 1922:
Ziele: „...die zeitgenössische Musik zu pflegen, und zwar ohne Rücksicht auf ästhetische Tendenzen, Nationalität, Rasse, Religion oder die politische Richtung des Komponisten... jährliche Veranstaltung eines internationalen Musikfestes". Möglichst abwechselnd in allen Ländern. In Deutschland 1933 bis 1945 verboten. Feste fanden bisher statt in:

1923 Salzburg
1924 Salzburg und Prag
1925 Salzburg und Venedig
1926 Zürich
1927 Frankfurt a. M.
1928 Siena
1929 Genf
1930 Brüssel
1931 London
1932 Wien
1933 Amsterdam
1934 Florenz
1935 Prag
1936 Barcelona
1937 Paris
1938 London
1939 Warschau
1940 New York
1941 New York
1942 San Francisco
1943-45 Unterbrechung durch Krieg
1946 London
1947 Kopenhagen
1948 Amsterdam
1949 Palermo
1950 Brüssel
1951 Frankfurt a. M.
1952 Salzburg
1953 Oslo
1954 Haifa
1955 Baden-Baden
1956 Stockholm
1957 Zürich
1958 Straßburg
1959 Rom/Neapel
1960 Köln
1961 Wien

Im letzten Jahrzehnt ergaben sich mannigfache Schwankungen im Mitgliederbestand. Zur Zeit gehören der IGNM folgende Länder an:
Argentinien, Australien, Brasilien, Bundesrepublik Deutschland (Sitz Darmstadt), Chile, Dänemark, Finnland, Frankreich, Großbritannien, Island, Israel, Italien, Japan, Jugoslawien, Korea, Kuba, Mexiko, Neuseeland, Niederlande, Norwegen, Österreich, Polen, Schweden, Schweiz, Spanien, Südafrikanische Union, Tschechoslowakei, Vereinigte Staaten von Amerika.

MUSIKERZIEHUNG

Musikerziehung setzt voraus, daß der zu Erziehende musikalisch ist. *Musikalität* liegt im Gegensatz zur landläufigen Meinung nicht nur dann vor, wenn jemand „jeden falschen Ton hört" (eine solche Fähigkeit würde vor jedem einigermaßen modernen Werk des 20. Jahrhunderts versagen). Eine allgemein anerkannte Begriffsbestimmung der Musikalität gibt es nicht. Auf Grund langjähriger psychologischer Studien und Versuche kommt M. Vidor („Was ist Musikalität?") zu folgender Zusammenfassung:

„Musikalität ist eine dispositionelle Angelegtheit des psycho-physischen Organismus und als entwickelbare Fähigkeit normalerweise bei jedem Menschen vorhanden. Sie äußert sich in der Fähigkeit, zusammenhängende musikalische Gestalten aufzufassen und solche zu reproduzieren bzw. selbst zu erzeugen. . . . Melodische, rhythmische, harmonische Auffassungs- bzw. Leistungsfähigkeit, motorische Innervationsfähigkeit der Kehlkopf- und Rumpfmuskeln sind Bestandteile dieser Gesamtheit (nämlich von Leistungszusammenhängen). Sie stehen in vielfacher funktionaler Wechselwirkung zueinander und bilden miteinander einen Strukturzusammenhang. . . . Versuche erwiesen, daß beim Auffassen bzw. Erzeugen von Musik alle diese Teilbegabungen beteiligt sind. . . . Das musikalische Gesamtverhalten wird nicht durch das Auffassen von Rhythmus, Melodie usw. charakterisiert, sondern durch eine gegliederte ganzheitliche Erlebnisweise."

Ein anderes Problem bezieht sich auf den Lehrenden und seine *ästhetische Grundanschauung* vom Wesen der Musik. Von den zahlreichen Auffassungen hier die drei Hauptgruppen und deren Vertreter (sie stimmen in den Hauptfragen gruppenweise überein, unterscheiden sich jedoch innerhalb der Gruppe durch Betonen bestimmter Einzelfragen wie Dynamik, Logik, Form usw.):

1) Musikautonomie; danach gehorcht die Musik nur ihrer Eigengesetzlichkeit; so Kant, Hanslick („Musik als tönend bewegte Form"), Nägeli, Riemann, Halm, Mersmann und v. a. ein Großteil der modernen Komponisten.
2) Musikheteronomie; neben der Eigengesetzlichkeit bestimmen auch außermusikalische Bedingungen die Musik, so Naturerlebnis, Stimmungen, Gefühle, menschliches Handeln, Empfänglichkeit für Symbolik u. a. Zu nennen sind: Wagner, Kretzschmar („Hermeneutik" — Lehre vom Ausdrucksgehalt der Musik), Schering, Schweitzer u. a.
3) Musik als Teil der Philosophie; also als Abbild der Welt, der Natur, des Menschen; so Schopenhauer, E. von Hartmann, Lipps, Volkelt, Hausegger.

Je nach der vertretenen Grundanschauung wird der Erzieher die Frage beantworten, ob außer der Erziehung *zur* Musik auch eine Erziehung *durch* Musik oder mindestens eine erzieherische Wirkung der Musik denkbar und möglich sei.

Aktives Hören und Musizieren

Mag auch die unbewußt wirkende Umgebung (passives Aufnehmen musikalischer Eindrücke im Elternhaus, von Gespielen, beim Singen und Tanzen, durch Schallplatte, Rundfunk usw.) einen gewissen Grund legen, von Erziehung zur Musik kann erst gesprochen werden, wenn sie bewußt und systematisch durchgeführt wird. Der Wege dahin sind viele. Sie beginnen mit behutsamer Einführung durch musikalisch geschulte Eltern, führen über den Musikunterricht in der Schule zu kleineren oder großeren Choren oder Instrumentalgruppen von Laien, zur Teilnahme an Jugendsingen oder offenen Singstunden, wie sie Fritz Jode vorbildhaft durchführt, zu fachlichem Unterricht durch private Musiklehrer, zu Konservatorien und ähnlichen Musikschulen bis zur Musikhochschule.

Die dabei eingeschlagenen Methoden der ersten Zeit können sich unterscheiden, z. B.:

Orffsches Schulwerk: geht vom Rhythmus aus, weil der körperliche Impuls unmittelbar angesprochen und ausgelost wird. Vorlaufer und Bahnbrecher vor allem Emile Jaques-Dalcroze.

Solmisation: geht aus von der Stufenfolge der Tone, will die Folge von Ganz- und Halbtönen bewußt machen. Bereits von Guido von Arezzo (s. S. 77 f.) mit den Tonnamen (also nicht den Notenbezeichnungen) ut – re – mi – fa – sol – la – si – ut versehen, wobei jede Silbe mit i ankundigt, daß der nächste Schritt aufwärts ein Halbtonschritt ist. Mit Zunahme der Chromatik reichte diese Methode nicht mehr aus. Die neueren Methoden haben Tonnamen fur samtliche zwolf Halbtone der Oktave, unterscheiden Halbtonschritte nach oben und unten durch verschiedene Vokale usw., wie folgende Übersicht über die wichtigsten Methoden zeigt:

„Tonika-Do"-Methode

1	♯1	2	♯2	3	4	♯4	5	♯5	6	♯6	7	8 (1)
do	di	re	ri	mi	fa	fi	so	si	la	li	ti	do
1	b 2	2	b 3	3	4	b 5	5	b 6	6	b 7	7	8
do	ru	re	mu	mi	fa	su	so	lu	la	tu	ti	do

„Ja-Le" nach Münnich

1	♯1	2	♯2	3	4	♯4	5	♯5	6	♯6	7	8
ja	je	le	li	mi	ni	no	ro	ru	su	sa	wa	ja
1	b 2	2	b 3	3	4	b 5	5	b 6	6	b 7	7	8
ja	la	le	me	mi	ni	ri	ro	so	su	wu	wa	ja

„Eitzsches Tonwort"

c	cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c
bi	ro	to	mu	gu	su	pa	la	de	fe	ki	ni	bi
c	ces	d	es	e	f	ges	g	as	a	b	h	c
bi	ri	to	mo	gu	su	pu	la	da	fe	ke	ni	bi

Sind das rhythmische und das Intervallbewußtsein gefestigt, so gilt es, die melodische und harmonische Wertigkeit der Intervalle bewußt zu machen, die melodischen Spannungen und harmonischen Räume aufeinander zu beziehen, das Wesen der Klangfarbe im Verhältnis zu Melodik, Harmonik, Rhythmik klarzulegen und zwar in Kleingebilden (Motiv, Thema) wie in Großformen (Sonate, Sinfonie), der Bezogenheit von Wort und Ton nachzuspüren (Vokalwerke), die Gleichzeitigkeit gleichberechtigter selbständiger Stimmen lebendig zu erfassen (Polyphonie) – kurz, in Einzelheiten wie im ganzen die überall wirkenden, wechselseitig aufeinander bezogenen Gesetzmäßigkeiten verstandesmäßig zu erkennen und organisch nachzuerleben.

Wertvolle Hilfe leisten dabei z. B. die Gehörsbildung, das Musikdiktat (Nachschreiben vorgesungener oder gespielter Melodien), auch Übungen zum Erfinden eigener Melodien und dergleichen.

Solche Übungen verschiedenster Art sind beim regelrechten Musikstudium selbstverständlich, sollten aber auch von Laien vorgenommen werden; denn nur aktives Hören macht die künstlerischen Kräfte der Musik fruchtbar. Schallplatte und Rundfunk liefern dazu unerschöpfliches Studienmaterial – für die „ernste" wie für die „leichte" Musik.

Über allem aber steht der Grundsatz: Gepflegtes Singen oder Spielen – und sei es umfangmäßig noch so gering – geht über alles Hören.

Konservatorien und Musikhochschulen

Konservatorien und Musikhochschulen dienen der musikalischen Ausbildung von Berufs- und Laienmusikern. Die Ausbildungsgebiete und die Aufnahmeprüfungen sind daher oft sehr verschieden. Vorunterricht wird bei den größeren Instituten vorausgesetzt. Auch ist zu unterscheiden zwischen Voll- und Teilausbildung. Bestehen der Abschlußprüfung ist in vielen Fällen erforderlich, wenn man bestimmte Berufe ausüben will. Es empfiehlt sich daher, zunächst Unterrichts- und Prüfungsordnung des Instituts anzufordern, bei dem man zu studieren wünscht.

Unterrichtet werden vor allem: Musikgeschichte, Pädagogik, Theorie, Harmonie, Kontrapunkt, Komposition, Instrumentierung, Dirigieren, Instrumentalspiel, Gesang, Gehörbildung, Musikdiktat, Chorleitung, Zusammenspiel, Oper, Film, Funk usw.; daneben allgemeinbildende Kurse, insbesondere über Kunst- und Kulturgeschichte. Vielfach auch „Meisterklassen" oder „Meisterkurse" (Ferienkurse).

Das Wort „Konservatorium" kommt vom italienischen „conservatorio" und bedeutet „Bewahranstalt". Ursprünglich jedoch nicht im Sinne von „Bewahrung oder Konservierung" der Musik; vielmehr Bewahranstalt für Kinder, insbesondere für Waisen. Diese wurden, wenn sie dafür geeignet waren, im Singen ausgebildet und wirkten vor allem in kirchlichen Chören als Sängerknaben.

Neben den im folgenden aufgeführten wichtigsten (meist städtischen oder staatlichen) Instituten bestehen vor allem in Deutschland viele Volksmusikschulen; zahlreiche Volkshochschulen veranstalten auch Sonderkurse. Im Gegensatz zu den Universitätsinstituten, denen die wissenschaftliche Forschung obliegt, zielen die Konservatorien, Musikhochschulen usw. auf praktische Ausbildung. Ähnlich die privaten Institute, die Opernschulen (vielfach Theatern angeschlossen), die „Stadtpfeifereien", Seminare, kirchliche Institutionen usw.

Deutschland

Aschaffenburg: Städtische Musikschule (gegr. 1810)

Augsburg: Städtisches Leopold-Mozart-Konservatorium (gegr. 1873; städtisches Konservatorium seit 1924)
Städtische Albert-Greiner-Singschule (gegr. 1905)
Deutsches Singschullehrer- und Chorleiterseminar (gegr. 1935)

Bamberg: Musikschule Bamberg

Berlin: Hochschule für Musik (gegr. 1869)
Städtisches Konservatorium für Musik (früheres „Sternsches Konservatorium", gegr. 1850)
Klindworth-Scharwenka-Konservatorium (gegr. 1881)
Staatliches Konservatorium (Ost-Berlin)
Akademische Meisterschulen für musikalische Kompositionen (1833), im Rahmen der Akademie der Künste
Zahlreiche Volksmusikschulen und Privatinstitute

Bonn: Städtisches Konservatorium (gegr. 1905)

Braunschweig: Braunschweigische Staatsmusikschule (gegr. 1939)
Städtische Musikschule (gegr. 1938)

Bremen: Musikschule Bremen (gegr. 1948)

Coburg: Opernstudio (gegr. 1947)

Darmstadt:
Städtische Akademie für Tonkunst (gegr. 1851)
Institut für Neue Musik und Musikerziehung (gegr. 1948)
Kranichsteiner Musikinstitut (gegr. 1946)

Detmold: Nordwestdeutsche Musikakademie (gegr. 1946)

Dortmund: Städtisches Konservatorium (gegr. 1901)

Dresden: Hochschule für Musik (neugegründet, zuvor seit 1856 Kgl. Konservatorium, 1937 zusammengelegt mit der Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle)

Duisburg: Städtisches Konservatorium und Musikseminar (gegr. 1900)

Düsseldorf: Robert-Schumann-Konservatorium (gegr. 1902)

Erfurt: Thüringisches Landeskonservatorium
Essen: Folkwangschule für Musik, Theater, Tanz (gegr. 1927)
Frankfurt a. M.: Staatliche Hochschule für Musik (gegr. 1878 als Dr. Hochsches Konservatorium)
Freiburg i. Br.: Staatliche Hochschule für Musik (gegr. 1946)
Fulda: Konservatorium und Musikseminar (gegr. 1908)
Gelsenkirchen: Konservatorium und Musikseminar (gegr. 1937)
Göttingen: Konservatorium der Musik (1947 aus einer privaten Musikschule hervorgegangen)
Halle (Saale): Staatliche Hochschule für Musik und Theater (gegr. 1947)
Städtisches Konservatorium (gegr. 1952)
Georg-Friedrich-Händel-Schule (gegr. 1949)
Hamburg: Staatliche Hochschule für Musik (gegr. 1943)
Hamm: Städtische Musikschule (gegr. 1940)
Staatlich genehmigte Akkordeon-Schule (gegr. 1947)
Hannover: Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater (seit 1957)
Heidelberg: Hochschule für Musik und Theater und Konservatorium für Musik (gegr. 1894)
Kaiserslautern: Pfälzisches Konservatorium für Musik (gegr. 1914)
Karlsruhe:
Badische Hochschule und Konservatorium für Musik (gegr. 1884)
Munzsches Konservatorium, staatlich anerkannt (1899)
Kassel: Konservatorium und Musikseminar der Stadt Kassel, Musikakademie (gegr. 1939)
Köln: Staatliche Hochschule für Musik (gegr. 1925 als Nachfolgerin des Konservatoriums von 1850)
Krefeld: Musikschule der Stadt Krefeld und Konservatorium (gegr. 1934)
Leipzig: Staatliche Hochschule für Musik „Mendelssohn-Akademie" (gegr. 1843 u. a. von Mendelssohn-Bartholdy)
Thomasschule (seit etwa 1500)
Leverkusen: Städtische Musikschule (gegr. 1927)
Lübeck: Schleswig-Holsteinische Musikakademie und Norddeutsche Orgelschule (gegr. 1933)
Mainz: Staatliches Institut für Musik, Städtisches Konservatorium (1882)
Mannheim: Städtische Hochschule für Musik und Theater (gegr. 1899)
München: Staatliche Hochschule für Musik, Nachfolgeinstitut der Akademie der Tonkunst (gegr. 1846)
Trappsches Konservatorium der Musik (gegr. 1927)
Münster (Westf.): Westfälische Schule für Musik (gegr. 1919)
Nürnberg: Städtisches Konservatorium (gegr. 1883)

Osnabrück: Städt. Musikschulwerk Osnabrück (gegr. 1918 mit Singschule
Rostock: Staatliche Hochschule für Musik (gegr. 1947
Saarbrücken: Staatliche Hochschule für Musik (gegr. 1947 als Staatliches Konservatorium des Saarlandes)
Siegburg: Städtisches Konservatorium (gegr. 1942)
Soest: Musikschule des Städtischen Musikvereins (gegr. 1947)
Stuttgart: Staatliche Hochschule für Musik (gegr. 1857)
Trossingen: Staatliches Hochschulinstitut für Musik (gegr. 1946)
Städtische Musikschule (besonders Harmonika)
Weiden (Opf.): Stadtische Musikschule (gegr. 1952
Weimar: Staatliche Hochschule für Musik (gegr. 1872
Wiesbaden: Konservatorium und Musikseminar (gegr. 1888)
Wuppertal: Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Hagen
Würzburg: Bayerisches Staatskonservatorium der Musik (gegr. 1804)

Ausland

Amsterdam: Amsterdamsch Conservatorium (gegr. 1862)
Antwerpen: Conservatoire Royal d'Anvers (gegr. 1842
Barcelona: Conservatorio Nacional (gegr. 1838)
Basel: Konservatorium und Musikschule (gegr. 1867 als Allgemeine Musikschule; seit 1954 mit der Schola Cantorum Basiliensis vereinigt)
Bern: Konservatorium für Musik (gegr. 1858)
Birmingham: School of Music (gegr. 1866)
Bologna: Liceo Musicale Rossini (gegr. 1804)
Bordeaux: Conservatoire Municipal de Musique (gegr. 1843)
Boston: New England Conservatory of Music (gegr. 1867)
Brüssel: Conservatoire Royal de Musique (gegr. 1832)
Budapest: Franz-Liszt-Akademie (gegr. 1875)
Staatliche Musikakademie (gegr. 1834)
Chicago: Conservatory of Music (gegr. 1857)
American Conservatory of Music (gegr. 1886)
Den Haag: Koninklijk Conservatorium voor Muziek (gegr. 1826)
Dublin: Royal Irish Academy of Music (gegr. 1856)
Florenz: Conservatorio di Musica „Luigi Cherubini" (gegr. 1849)
Genf: Conservatoire de Musique (gegr. 1835)
Genua: Liceo Musicale Pareggiato „N. Paganini" (gegr. 1829)
Glasgow: Royal Scottish Academy of Music (gegr. 1885)
Graz: Steiermarkisches Landeskonservatorium (gegr. 1815)
Helsinki: Sibelius-Akademie (gegr. 1882)
Innsbruck: Städtische Musikschule (gegr. 1818)
Jerusalem: Israelische Musikakademie (gegr. 1945)

Kairo: Institut für Arabische Musik (gegr. 1929)
Kopenhagen: Det Kongelige Danske Musik-Konservatorium (gegr. 1866)
Lausanne: Conservatoire de Musique (gegr. 1861)
Leningrad: Staatskonservatorium N. A. Rimski-Korsakow (gegr. 1862)
Linz: Bruckner-Konservatorium (gegr. 1823)
Lissabon: Conservatorio Nacional (gegr. 1835)
London: Royal Academy of Music (gegr. 1822)
Royal College of Music (gegr. 1873)
London Academy of Music and Dramatic Art (gegr. 1861)
Trinity College of Music (gegr. 1872)
The Guildhall School of Music and Drama (gegr. 1880)
Los Angeles: Conservatory of Music and Arts
Lüttich: Conservatoire de Musique (gegr. 1826)
Luxemburg: Städtisches Musik-Konservatorium (gegr. 1906)
Lyon: Conservatoire National
Madrid: Real Conservatorio di Musica y Declamación (gegr. 1830)
Mailand: Conservatorio di Musica „Giuseppe Verdi" (gegr. 1807)
Malmö: Musikkonservatorium (gegr. 1907)
Manchester: Royal Manchester College of Music (gegr. 1893)
Moskau: Staatskonservatorium P. I. Tschaikowski (gegr. 1866)
Nairobi: East Africa Conservatory of Music (gegr. 1944)
Neapel: Conservatorio di Musica „S. Pietro a Maiella" (1808 entstanden durch Zusammenschluß von vier Instituten, darunter das 1537 errichtete Conservatorio Santa Maria di Loreto)
New Haven: Yale University School of Music (gegr. 1894)
New York: Juilliard School of Music (gegr. 1920)
National Conservatory of Music (gegr. 1885)
Odense: Fynske Musikkonservatorium (gegr. 1929)
Oslo: Musikk-Konservatoriet (gegr. 1883)
Paris: Conservatoire National Supérieur de Musique (gegr. 1784; verleiht den berühmten, begehrten Rompreis)
Schola Cantorum (gegr. 1896); als Vorschule dazu das Institut Händel
Ecole César Franck
Ferner zahlreiche Institute, benannt nach Komponisten (Mozart, Berlioz usw.) oder nach Aufgabenstellung (vom Gregorianischen Gesang bis zum Jazz)
Pesaro: Conservatorio di Musica „Gioacchino Rossini" (gegr. 1883)
Philadelphia: Conservatory of Music (gegr. 1877)
Prag: Staatskonservatorium fur Musik und darstellende Kunst (gegr. 1811)
Rio de Janeiro: Escola Nacional de Musica (gegr. 1848)
Conservatorio Brasileira de Musica (gegr. 1940)

Rom: Conservatorio di Musica Santa Cecilia (gegr. 1877)
Rotterdam: Rotterdams Toonkunst Conservatorium (gegr. 1829)
Salisbury (Rhodesien): Rhodesian College of Music (gegr. 1947)
Salzburg: Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum" (gegr. 1881)
San Salvador: Escuela Nacional de Musica (gegr. 1930)
Santiago de Chile: Conservatorio Nacional de Musica (gegr. 1849)
Stockholm: Königliche Musikakademie (gegr. 1771)
Straßburg: Conservatoire de Musique (gegr. 1855)
Sydney: New South Wales States Conservatory of Music (gegr. 1916)
Tel Aviv: Hebräisches Konservatorium der Musik (gegr. 1910)
Venedig: Conservatore Musicale „Benedetto Marcello" (gegr. 1877)
Washington: National Conservatory of Music of America (gegr. 1885)
Wien: Akademie für Musik und darstellende Kunst (seit 1909 staatlich, hervorgegangen aus der 1817 gegründeten Singschule
Konservatorium der Stadt Wien
Konservatorium für Musik und dramatische Kunst
Zahlreiche Bezirksmusikschulen
Winterthur: Musikschule des Musikkollegiums
Zürich: Musikakademie (gegr. 1891)
Konservatorium der Musik (gegr. 1876)

Schulen für Kirchenmusik

Die Institute zur Pflege der Kirchenmusik stellen sich wissenschaftliche und praktische Aufgaben. Sie erforschen Geschichte, Herkunft und Arten der Kirchenmusik, versuchen, das ursprüngliche Wesen z. B. des Gregorianischen Gesangs aufzudecken und ihn in seiner reinen Form wieder durchzusetzen oder ihn in neuzeitlichem Sinne zu „harmonisieren" und zu „rhythmisieren". Die Forschung der evangelisch-lutherischen Kirche knüpft hauptsächlich an den Choral als der Grundlage der protestantischen Kirchenmusik an. Neben die historische Forschung tritt überall das Bestreben, die Kirchenmusik weiterzuentwickeln, indem man dem Gewordenen behutsam neuzeitliche Ausdrucksmittel hinzufügt. Dazu kommt die praktische Ausbildung für haupt- und nebenamtliche Kirchenmusiker als Organisten, Sänger, Chorleiter, Generalbaßspieler, Stimmbildungslehrer und dergleichen. Die Ausbildung wird dabei teils in Kurzkursen vorgenommen, teils erstreckt sie sich auf mehrsemestriges Studium, das mit verschiedenen Examina abgeschlossen werden kann. Institute für Kirchenmusik sind vielfach den Universitäten angeschlossen. Zu nennen sind hier auch die Scholae Cantorum (z. B. in Paris, Basel), aus denen berühmte Musiker (nicht nur Kirchenmusiker) hervorgegangen sind. Auch Einzelpersönlichkeiten beeinflussen häufig die neue Richtung der Kir-

chenmusik (in der Gegenwart etwa O. Messiaen in Paris). Besonders stark in die Breite wirken in der katholischen Kirchenmusik die Klöster, insbesondere die Benediktinerabteien, die sich der Gregorianik annehmen; sehr berühmt die Abteien von Solesmes (Frankreich, nach 1903 auf der Insel Wright), Beuron, Ottobeuren, um nur einige stellvertretend für viele zu nennen. Kaum abzuschätzen auch, was die früheren Kantoreien an kirchenmusikalischer Erziehung geleistet haben und in veränderter Gestalt noch immer leisten. Nicht zu übersehen sind Tausende von kleinen, mittleren und großen Kirchenchören, Cäcilienvereinen, Madrigalvereinigungen, Oratorienchören und dergleichen, in denen ohne pädagogische Zielsetzung eine weitausstrahlende Bildungsarbeit vorgenommen wird.

Von Kirchenmusik-Schulen im strengen Wortsinne seien genannt:

Katholisch:

Bischöfliches Seminar, Eichstätt
Theologisch-Philosophische Hochschule, Fulda
Bischöfliche Kirchenmusikschule, Münster
Katholische Kirchenmusikschule, Regensburg
Bischöfliche Musikhochschule, Rottenbuch
Bischöfliches Kirchenmusikalisches Institut, Speyer
Gregorianische Akademie, Freiburg (Schweiz)

Evangelisch:

Berliner Kirchenmusikschule (Evangelisches Johannesstift), Berlin
Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik (gegr. 1822), Berlin
Landes-Kirchenmusikschule der evangelischen Kirche im Rheinland, Düsseldorf-Wuppertal
Kirchenmusikschule der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern, Erlangen
Kirchenmusikschule der evangelischen Landeskirche in Württemberg, Eßlingen
Seminar für evangelische Kirchenmusik, Greifswald
Evangelische Kirchenmusikschule, Halle (Saale)
Kirchenmusikschule der Hamburgischen Landeskirche, Hamburg
Kirchenmusikschule der evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannovers
Evangelisches Kirchenmusikalisches Institut der Badischen Landeskirche, Heidelberg
Westfälische Landes-Kirchenmusikschule, Herford
Evangelische Kirchenmusikschule für Hessen, Schluchtern
The Royal College of Organists, London
The Royal School of Music. College of St. Nicholas, Canterbury

Organisationen für Musikerziehung und Musikpflege

Internationale Gesellschaft für Musikerziehung, Köln und Brüssel
Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung und Musikpflege. Angeschlossen sind:

- Allgemeiner Cäcilien-Verband für die Länder deutscher Sprache, Köln
- Arbeitsgemeinschaft der Direktoren der Staatlichen Musikhochschulen (Bundesrepublik und West-Berlin)
- Arbeitsgemeinschaften der Musikdozenten an Pädagogischen Akademien, Hochschulen und Instituten
- Arbeitsgemeinschaft der Volksmusik-Verbände
- Arbeitsgemeinschaft für evangelische Jugendmusik
- Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik, Arbeitskreis Junge Musik } Verband der Sing- und Spielkreise, Hamburg
- Bund deutscher Liebhaber-Orchester, Berlin-Wilmersdorf
- Deutsche Orchester-Vereinigung in der DAG, Düsseldorf
- Deutscher Sängerbund, Köln
- Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt
- Internationales Institut für Jugend- und Volksmusik, Trossingen
- Musikalische Jugend Deutschlands, München
- Verband der Jugend- und Volksmusikschulen, Remscheid
- Verband der Singschulen, München
- Verband Deutscher Oratorien- und Kammer-Chöre, Neuß
- Verband Deutscher Schulmusikerzieher, Köln
- Verband evangelischer Kirchenchöre Deutschlands, Heilbronn
- Werkgemeinschaft Lied und Musik

Beratungsstelle für Schul- und Jugendmusik, Stuttgart
Arbeitsgemeinschaft Deutscher Chor-Verbände, Köln
Arbeitsgemeinschaft der Jugend- und Volksmusik-Schulen, Hamburg
Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Hannover
Bayerischer Fachverband für Volksmusik, München
Deutscher Allgemeiner Sängerbund, Frankfurt am Main
Tonika-Do-Bund, Hannover
Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Bayreuth
Kranichsteiner Musikinstitut, Darmstadt
Deutscher Mandolinen- und Gitarrenspieler-Bund, Hannover
Deutsche Jazz-Föderation, Frankfurt
Jugendhöfe (u. a. in Hamburg-Barsbüttel, Bad Harzburg, Vlotho, Königsfeld im Schwarzwald)
Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs, Wien
Schweizerische Vereinigung für Volkslied und Hausmusik, Zürich
Fédération Internationale des Jeunesses Musicales, Paris und München

English Folk Dance and Song Society, London
Trapp Family Camp, Stowe/Vermont, USA
Arbetarnas Bildnungsförbund, Stockholm

Singschulen

Für die Pflege der jugendlichen Stimme setzen sich insbesondere die Singschulen ein. Die erste dieser Art ist die Städtische Albert-Greiner-Singschule in Augsburg, 1905 gegründet von dem Volksschullehrer, Sänger, Chordirigenten, Liedbegleiter und Organisten Albert Greiner (1867–1943). Ziel Greiners war es, die „menschliche Stimme, gleichviel ob im Singen oder Sprechen, ... natürlich und schön klingen" zu machen. Diesem Gleichsetzen von „singendem Sprechen und sprechendem Singen", diesem Singen als „potenziertem Sprechen" dient ein System von kindgemäßer Stimmkunde mit Gymnastik der Tonwerkzeuge, Atmung, Lagenausgleich, Vokalpflege, Notensingen, Rhythmik und dergleichen. Dabei gibt es neben den vier Grundstufen auch Fortbildungs- und Oberklassen sowie Abendkurse, in denen die Verbindung von Erwachsenen- und Kindersingen (gemischter Chor) hergestellt wird.

Um die für solche Singschulen erforderlichen Lehrkräfte heranzubilden, wurde 1935 in Augsburg das „Deutsche Singschullehrer- und Chorleiterseminar" gegründet. Nach Greiners Willen sollen dort nur solche Studierende (Vierteljahrskurse) aufgenommen werden, die pädagogisch oder musikalisch-stimmlich dazu geeignet sind (gegebenenfalls Aufnahmeprüfung). Die fachliche Ausbildung im Seminar erstreckt sich auf:

a) Unterweisung in Singschulmethodik und Chorerziehung mit besonderer Berücksichtigung der chorischen Stimmbildung,
Chordirigentenausbildung,
Lied- und Satzkunde,
Organisationskunde;
b) Gehörbildung, sängerische Harmonielehre mit Lied- und Chorbegleitung, Psychologie und allgemeine Methodik (besonders Aufbau von Singschullektionen);
c) stimmliche Einzelschulung;
d) eingehendes Praktikum in sämtlichen Stufen der Albert-Greiner-Singschule (Grund-, Fortbildungs- und Oberklassen) sowie im Chor ehemaliger Augsburger Singschüler und dessen Chorschulen.

Dem *Verband der Singschulen*, Sitz Augsburg, sind folgende Singschulen angeschlossen.

Augsburg: Albert-Greiner-Singschule der Stadt Augsburg
Bad Reichenhall: Städtische Singschule Bad Reichenhall
Bad Tölz: Städtische Singschule Bad Tölz
Bad Türkheim: Städtische Singschule Bad Türkheim

Bamberg: Städtische Singschule
Berchtesgaden: Gemeindliche Singschule Königssee
Donauwörth: Private Singschule Donauwörth
Eltmann am Main: Gemeindliche Singschule
Fürstenfeldbruck: Städtische Singschule
Geislingen: Gemeindliche Singschule
Gundelfingen: Städtische Singschule
Haßfurt: Städtische Singschule
Haunstetten bei Augsburg: Stadtische Singschule
Heidelberg: Städtische Singschule
Immenstadt im Allgäu: Städtische Singschule
Karlsruhe: Städtische Singschule
Kaufbeuren: Städtische Singschule
Kempten: Städtische Singschule
Leipheim: Städtische Singschule
Marktoberdorf: Städtische Singschule
Memmingen: Städtische Singschule
Mindelheim: Städtische Singschule
München: Städtische Singschule
Neu-Gablonz bei Kaufbeuren: Singschule Neu-Gablonz
Neustadt an der Waldnaab: Gemeindliche Singschule
Neu-Ulm: Städtische Singschule
Nürnberg: Städtische Singschule
Oberammergau: Gemeindliche Singschule
Pfaffenhofen a. d. Ilm: Städtische Singschule
Regensburg: Städtische Singschule
Schwabach: Städtische Singschule
Schwabmünchen: Städtische Singschule
Schweinfurt: Städtische Singschule
Sulzbach-Rosenberg: Städtische Singschule
Wackersdorf: Gemeindliche Singschule
Weilheim: Städtische Singschule
Weinheim: Gemeindliche Singschule
Wolfratshausen: Private Singschule Wolfratshausen
Zell am Main: Städtische Singschule

Nicht dem Verband der Singschulen angeschlossen sind u. a. Singschulen in

Aachen	Duisburg	Landsberg a. Lech
Aichach	Erding	Neuburg an der Donau
Bottrop	Erlangen	Offenburg
Dillingen an der Donau	Hornberg/Schw.	Passau

In den Singschulen werden ungefähr 18000 Kinder betreut.

ORGANISATION

Musikbühnen deutscher Städte

An den Bühnen der meisten deutschen Städte werden Schauspiele, Opern, Operetten und Ballette nebeneinander aufgeführt. Unter den Bühnen nur einer Gattung sind die Schauspielbühnen in der Mehrzahl, es folgen Opernbühnen und Operettenhäuser.

	Gründungs-, Eröffnungs-, bzw. Neubaujahr	Orchestermitglieder etwa	Sitzplätze etwa	Sonstiges
Aachen	1822, 1951	60	900	
Altenburg	staatl. 1919	50	1100	
Augsburg	1776, 1956	60	1000	
Bayreuth	1748	wechselnd	400	„Markgräflisches Opernhaus"
	1876	wechselnd	1800	Festspielhaus
Berlin	1743, 1843, 1957	140	1500	„Lindenoper"
	1961	100	1900	„Deutsche Oper"
Bielefeld	1904	60	900	
Bonn	1949	60	770	
Braunschweig	1861, 1949	60	1360	
Bremen	1843, 1950	80	1100	
Bremerhaven	1911, 1952	45	750	
Coburg	1840	40	1000	
Darmstadt	1819, 1945 (Behelf)	60	550	„Reithaus" 1617
Dessau	1798, 1949	60	730	(früher „Friedrichstheater")
Detmold	1919	45	740	
Dortmund	neu 1950	65	650	
Dresden	1664, 1841, 1878, 1945 zerstört, Neubau seit 1948	130	2000	„Staatsoper" (Kleines Haus u. Großes Haus)
Duisburg	1912, 1950	100	1200	„Deutsche Oper am Rhein"
Düsseldorf	1875, 1956		1400	
Erlangen	1719, 1959	von auswärts bespielt	650	„Markgrafen-Theater"
Essen	1892, 1950	75	800	
Flensburg	1894	50	600	
Frankfurt a. M.	1782, 1951	90	1430	
Freiburg i. Br.	1912, 1953	50	1130	

Gelsenkirchen	1934, 1959	60	1050	
Gera	1902	früher 50	1050	„Reußisches Theater“
Gießen	1907	50	780	
Gotha	1775, 1945 (Behelf)	früher 50	500	
Hagen	1911, 1949	50	930	
Hamburg	1768, 1925, 1955	130	1650	Erste Oper „am Gänsemarkt“
	1953	30	1450	Operetten-Th.
Hannover	1845, 1950	80	1550	
Heidelberg	1853	50	800	
Hildesheim	1909, 1949	30	820	
Hof	1929, 1953	50	580	„Städtebund-Theater“
Kaiserslautern	1950	45	520	
Karlsruhe	vor 1700, 1912, 1954	65	1050	
Kassel	1769, 1959	75	950	„Ottoneum“ 1605 erster dt. Theaterbau
Kiel	1907, 1953	50	1050	
Koblenz	1787	60	500	
Köln	1722, 1872, 1957	100	1350	
Krefeld	1952, 1963	70	760	„Vereinigte
Mönchengladbach	1903, 1959		900	Städt. Bühnen“
Leipzig	1867, 1960	über 100	1700	
Lübeck	1908	50	1000	
Mainz	1833, 1951	50	1100	
Mannheim	1779, 1957	75	1200	„National-theater“
München	1753	—	460	„Altes Residenz-(Cuvilliés-) Th.“
	1900	120	1120	„Prinzregenten-Theater“
	1865	60	980	„Gärtnerplatz-Theater“
	1823 (jetzt im Neubau)	—	(früher 2500)	„National-Theater“
Münster (Westfalen)	neu 1956	55	950	

Erziehung zu aktivem Musizieren in der Schule (Blockflöten und Schlaginstrumente)

Kinder spielen Blockflöte zu Klavierbegleitung

Nürnberg	1905	75	1450
Oberhausen	neu 1949	50	830
Oldenburg	1893	50	950
Osnabrück	1909, 1950	40	870
Pforzheim	neu 1948	30	480
Regensburg	1852	45	830
Rheydt	1930	25	660
Saarbrücken	1938	60	1100
Schwerin	1886	50	920
Stuttgart	1912	80	1400
Trier	1802, 1950	40	550
Ulm	1946 (Behelf)	40	470
Wiesbaden	1894	90	1360
Wuppertal	1907, 1956	70	870
Würzburg	1950 (Behelf)	40	450

Ausländische Opernbühnen

Basel (1834, 1875; 1150 Plätze)
Bern (1903; 1000 Plätze)
London („Covent Garden", 1734, 1858; 3500 Plätze)
Mailand („Scala", 1778, 1946; 3600 Plätze)
Neapel („San Carlo", 1737, 1817)
New York („Metropolitan", 1883; 3750 Plätze)
Paris („Große Oper", 1671, 1875; 2600 Plätze)
Paris („Komische Oper", 1899; 1700 Plätze)
Salzburg („Landestheater", 1893; 780 Plätze)
Salzburg (Neues Festspielhaus, 1960; 2370 Plätze)
Venedig („San Cassiano", 1637, das erste öffentliche Opernhaus, „La Fenice" 1792, nach Brand 1837 neu eröffnet)
Wien (Staatsoper, 1869, 1955; 2150 Plätze; erstes Wiener Opernhaus um 1660)
Wien (Volksoper, 1898; 1750 Plätze)
Zürich (1891; 1200 Plätze)

Größere Orchester

(Alphabetische Übersicht)

Die meisten deutschen Berufsorchester sind – im Gegensatz zu den ausländischen – Stadt- oder Staatsorchester, nur ein kleiner Teil wird von Musikgesellschaften oder ähnlichen Organisationen getragen. Die Stadt- und Staatsorchester dienen im allgemeinen auch als Opernorchester oder umgekehrt. Zu sehr beachtlichen Klangkörpern haben sich die Rundfunk

Orchester entwickelt; sie spielen nicht nur innerhalb des eigentlichen Sendebetriebes (Oper und Konzert), sondern geben auch öffentliche Konzerte.

Deutschland

Aachen:
Orchester der Städtischen Bühnen. Städtisches Orchester (gegr. 1852)

Altenburg:
Staatskapelle (gegr. 1844 als Herzogliche Hofkapelle, staatlich seit 1919)

Augsburg:
Städtisches Orchester (1810 hervorgegangen aus dem ehemaligen fürstbischöflichen Hoforchester und den letzten Fugger-Stadtpfeifern, städtisch seit 1865)

Baden-Baden: Südwestfunk-Orchester
Sinfonie- und Kurorchester Baden-Baden

Bamberg: Bamberger Symphoniker (nach dem 2. Weltkrieg entstanden aus dem Stamm der früheren „Prager Symphoniker")

Berlin:
Städtisches Sinfonieorchester (die frühere Staatskapelle, eines der ältesten Orchester, wurde 1574 als Kurfürstliche Hofkapelle gegründet, war seit 1921 staatlich, nach dem 2. Weltkrieg betreut von der Stadt)
Orchester der Deutschen Oper (gegr. 1912)
Berliner Philharmonisches Orchester (s. Musikgesellschaften)
Orchester der Komischen Oper (auch Konzerte)
Radio-Symphonie-Orchester

Bielefeld: Städtisches Orchester (gegr. 1871 als „Roßbergsche Kapelle", städtisch seit 1919)

Bochum: Städtisches Orchester (gegr. 1919)

Bonn: Städtisches Orchester (gegr. 1907, hervorgegangen aus der früheren „Stadtkapelle", Militär und Dilettanten, städtisch seit 1911)
Das junge Kammerorchester

Braunschweig: Staatstheater-Orchester (seit 1918 staatlich, hervorgegangen aus der 1571 gegründeten „Hofkapelle")

Bremen: Philharmonisches Staatsorchester (Orchester der Freien Hansestadt Bremen, gegr. 1892, staatlich seit 1920)

Bremerhaven: Städtisches Orchester (gegr. 1904 als „Philharmonisches Albert-Orchester", städtisch seit 1928)

Buckeburg: Buckeburger Symphonieorchester (privat, Nachf. der 1618 gegründeten fürstlichen Hofkapelle)

Chemnitz: Städtisches Orchester (gegr. 1832, städtisch seit 1880)

Coburg: Landestheater-Orchester (gegr. 1801 als Coburg-Gothaische Hofkapelle, 1919/1920 städtisch u. staatlich)

Darmstadt: Orchester des Landestheaters (gegr. um 1780, staatlich seit 1919, vorher Großherzogliche Hofkapelle)

Dessau: Anhaltisches Landestheater-Orchester (gegr. 1821)

Detmold: Orchester der Nordwestdeutschen Philharmonie (Nachf. der früheren Hofkapelle und des 1930 gegründeten Landestheater-Orchesters)

Dortmund: Städtisches Orchester (1920 hervorgegangen aus dem 1887 gegr. Philharmonischen oder Hüttner-Orchester)

Dresden: Sächsische Staatskapelle (seit 1919 staatlich, hervorgegangen aus der 1548 gegr. Kantorei)

Dresdener Philharmonie (gegr. 1870 als Genossenschafts-Orchester, 1936 städtisch, jetzt selbständiges gemeinnütziges Unternehmen, staatlich und städtisch unterstützt)

Duisburg: Städtisches Symphonieorchester (gegr. 1908)

Düsseldorf: Städtisches Sinfonieorchester (gegr. vor 1807, städtisch seit 1864)

Eisenach: Philharmonisches Orchester (aus dem von der Stadt unterstützten früheren Städtischen Orchester von 1919 entstanden)

Erfurt: Städtisches Orchester (gegr. 1890, städtisch seit 1926)

Essen: Städtisches Orchester (gegr. 1899)

Orchester der Folkwangschule

Folkwang-Kammerorchester (gegr. 1958)

Flensburg: Nordmark-Sinfonie-Orchester, Städtisches Orchester (gegr. 1920, städtisch und staatlich unterstützt)

Frankfurt a. M.: Stadtisches Opernhaus- und Museums-Orchester. (gegr. um 1800, städtisch seit 1929)

Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks

Freiburg i. Br.: Stadtisches Philharmonisches Orchester (städtisch seit 1887)

Gelsenkirchen: Stadtisches Orchester (gegr. 1934)

Gera: Symphonieorchester Gera, auch Orchester der Bühnen der Stadt Gera (gegr. 1784 als Furstliche Hofkapelle, dann „Reußische Kapelle")

Gießen: Stadtorchester (gegr. 1933)

Gotha: Staatliches Symphonieorchester (früher „Staatliches Loh-Orchester", gegr. um 1800)

Göttingen: Städtisches Symphonieorchester (gegr. 1912)

Greifswald: Theater- und Symphonieorchester (gegr. um 1750, städtisch seit 1923, dann in einem Kulturellen Wirtschaftsverband GmbH)

Hagen: Städtisches Orchester (gegr. 1907)

Halle (Saale): Orchester des Landestheaters (früher Stadtorchester, gegr. 1886, städtisch seit 1919, jetzt gemeinsam betreut von Staat, Stadt und FDGB)

Hallisches Symphonieorchester (GmbH von FDGB u. Volksbildungsamt)

Hamburg: Philharmonisches Orchester des Staatstheaters (Philharmonisches Staatsorchester, 1934 verschmolzen aus Philharmonischem Orchester und Stadttheater-Orchester)

Sinfonie-Orchester des Norddeutschen Rundfunks

Hannover: Landestheater-Orchester (gegr. 1636 als Hofkapelle)
Niedersächsisches Symphonieorchester e. V. (gegr. 1945)
Heidelberg: Städtisches Orchester (gegr. 1860, städtisch seit 1889)
Herford: Norddeutsche Philharmonie
Hof: Städtisches Orchester (gegr. 1945)
Jena: Stadttheater-Orchester (früher „Akademische Konzerte" mit auswärtigen Orchestern seit 1770)
Karlsruhe: Badische Staatskapelle (erstmals erwähnt 1806 als Badische Hofkapelle, staatlich seit 1919)
Kassel: Orchester des Staatstheaters (zuvor „Preußische Staatskapelle", Neugründung als „Königl. Kapelle" nach Auflösung 1760, staatlich seit 1919)
Kiel: Städtisches Orchester (gegr. 1907 vom „Verein der Musikfreunde")
Koblenz: Rheinische Philharmonie (gegr. 1945, vorher Städtisches Orchester, gegr. 1901, städtisch seit 1913)
Köln: Orchester der Städtischen Bühnen („Opern- und Gürzenich-Orchester", hervorgegangen aus der Domkapelle des 18. Jahrhunderts und der 1827 gegründeten „Concert-Gesellschaft", städtisch seit 1888)
Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester
Krefeld-Mönchengladbach:
Gemeinschafts-Orchester (gegr. 1854, städt. seit 1920)
Leipzig: Stadt- und Gewandhausorchester (1743–81 aus Liebhabern und Berufsmusikern bestehend, 1781 ins „Gewandhaus" übergesiedelt, seit Gründung des Orchesterpensionsfonds 1786 endgültig konsolidiert, städtisch seit 1840)
Lübeck: Orchester der Hansestadt Lübeck (hervorgegangen aus den seit 1834 veranstalteten Konzerten „privilegierter Musiker 2. Klasse", seit 1887 vorwiegend, seit 1921 völlig städtisch)
Ludwigshafen a. Rh.: Pfalzorchester (1919 als Reiseorchester gegründet)
Lünen: Westfälisches Sinfonieorchester
Magdeburg: Städtisches Orchester (städtisch seit 1807)
Mainz: Städtisches Orchester (gegr. 1876)
Mannheim: Orchester des Nationaltheaters (gegr. um 1700 als Kurfürstliche Hofkapelle, städtisch seit 1839)
Marl: Philharmonia Hungarica (1957 von geflüchteten Ungarn in Baden bei Wien gegründet)
Meiningen: Landeskapelle (gegr. um 1700 als Hofkapelle, staatlich seit 1919)
München: Bayerisches Staatsorchester (in die bereits 1550 bestehende Hofkapelle wurde 1778 der Stamm der Mannheimer Kurfürstlichen Hofkapelle aufgenommen; staatlich seit 1918)
Münchner Philharmoniker (Orchester der Landeshauptstadt München, gegr. 1893 durch Hofrat Kaim, daher der frühere Name „Kaim-Orchester", seit 1908 städtisch subventioniert)

Orchester der Musikalischen Akademie
Symphonie-Orchester Graunke
Musica viva (aus dem Rundfunkorchester)
Kammerorchester München
Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Münster (Westfalen): Orchester der Provinzialhauptstadt Münster (gegr. 1919)

Nürnberg: Städtische Philharmonie (hervorgegangen aus dem 1830 gegr. Stadtorchester und einem zweiten, 1850 gegr. Orchester, vereinigt 1921)

Oberhausen: Städtisches Orchester (Nachf. des 1926 gegründet, privaten Rheinisch-Westfälischen Sinfonieorchesters)

Oldenburg: Staatstheater-Orchester (vorher Landesorchester, davor Großherzogl. Hofkapelle, gegr. 1833, staatlich seit 1923)

Osnabrück: Städtisches Sinfonieorchester (hervorgegangen aus der „Regimentsmusik des Infanterieregiments 78", städtisch seit 1919)

Pforzheim: Städtisches Orchester (gegr. 1930)
Südwestdeutsches Kammerorchester

Plauen: Städtisches Orchester (gegr. um die Mitte des 18. Jahrhunderts, seit 1922 städtisch)

Regensburg: Stadttheater-Orchester

Remscheid: Städtisches Orchester (gegr. 1935)

Rostock: Städtisches Orchester (gegr. 1897, städtisch seit 1914)

Saarbrücken: Städtisches Orchester (gegr. 1912, städtisch seit 1935)
Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks

Schwerin: Staatliches Sinfonie-Orchester
Mecklenburgische Staatskapelle (gegr. 1701 als Hofkapelle, staatl. seit 1918)

Solingen: Städtisches Orchester

Stuttgart: Orchester des Württembergischen Staatstheaters (Anfänge im 15. Jahrhundert, 1503 verstärkt, staatlich seit 1918)
Stuttgarter Philharmonie (gegr. 1947, zuvor Philharmonisches Orchester, staatlich und städtisch subventioniert)
Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks
Stuttgarter Kammerorchester

Trier: Städtisches Orchester (gegr. 1919)

Ulm: Orchester der Städtischen Bühnen (städtisch seit 1937)

Weimar: Weimarische Staatskapelle (1850 Hofkapelle)

Wiesbaden: Symphonieorchester der Stadt Wiesbaden (zusammengefaßt aus der seit 1840 bestehenden Theaterkapelle und dem 1873 gegr. Kurorchester)
Orchester des Hessischen Staatstheaters

Wuppertal: Städtisches Orchester (gegr. 1862, städtisch seit 1901)

Würzburg: Orchester des Staatskonservatoriums (gegr. 1796)

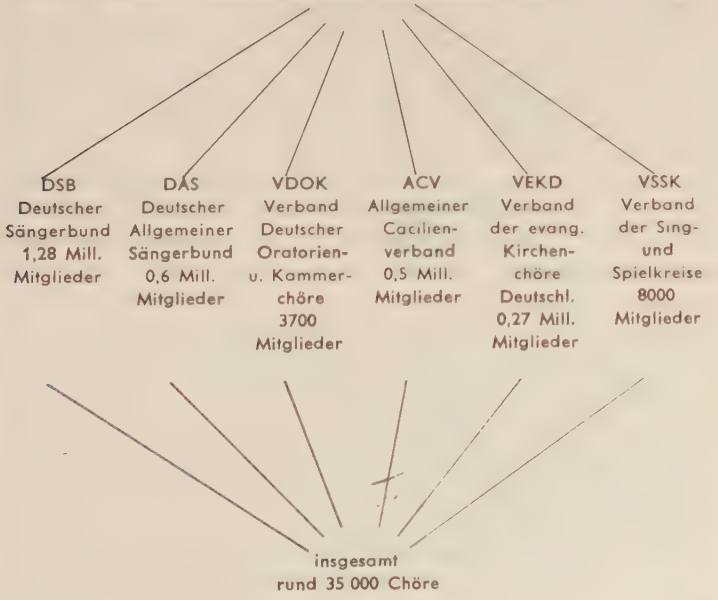
Zwickau: Städtisches Orchester (seit 1922; gegr. 1890 als „Stadtmusikchor")

Ausland

Amsterdam: Concertgebouw-Orchester (gegr. 1888)
Basel: Basler Kammerorchester
Basler Orchester-Gesellschaft
Bern: Bernischer Orchesterverein
Boston: Boston Symphony Orchestra (gegr. 1881)
Brünn: Mährische Philharmonie
Brüssel: Société Philharmonique de Bruxelles (gegr. 1927; seit 1930 verschmolzen mit den 1865 gegr. Concerts populaires, Orchestername: „Orchestre National Belge"
Budapest: Philharmonisches Orchester (gegr. 1853)
Chicago: Chicago Symphony Orchestra (gegr. 1891)
Cleveland: Cleveland Symphony Orchestra (gegr. 1918)
Den Haag: Philharmonisches Orchester
Genf: Orchestre de la Suisse Romande (gegr. 1918)
Istanbul: Symphonisches Orchester (gegr. 1946)
Kopenhagen: Der kongelige Kapel (gegr. 1702)
Leningrad: Staatliche Philharmonie
Lissabon: Orquesta Filarmonica (neben dem Konservatoriumsorchester einziges großes Konzertorchester von Portugal, Neugründung
London: London Philharmonic Orchestra (gegr. 1932)
London Symphony Orchestra (gegr. 1904)
Royal Philharmonic Orchestra
Madrid: Orquesta Sinfónica (gegr. 1904)
Orquesta Nacional (gegr. 1939)
Mailand: Società dei Concerti Sinfonici „Orchestra del Teatro alla Scala", gegr. 1778, wird fast alljährlich neu zusammengestellt)
Manchester: Halle Concerts Society (seit 1857, ein Orchester, das sich der 1819 in Deutschland geborene Charles Halle, eigentlich Karl Halle, für seinen Gebrauch zusammengestellt hatte)
Moskau: Moskauer Sinfonieorchester
New York: Philharmonic Symphony Society (gegr. 1842)
New York City Symphony
Oslo: Det Filharmoniske Selskaps Orkester
Paris: Société des Concerts du Conservatoire (gegr. 1828)
Association des Concerts Colonne (gegr. 1873)
Association des Concerts Lamoureux (gegr. 1873)
Association des Concerts Pasdeloup (gegr. 1851)
Philadelphia: Philadelphia Orchestra (gegr. 1900)
Prag: Tschechische Philharmonie (gegr. 1901)
Nationaltheater-Orchester (gegr. 1862)

Rio de Janeiro: Orquesta Sinfónica Brasileira
Rom: Orchester der Akademie von Santa Cecilia (Akademie 1556 von Palestrina gegründet, seit 1908 Konzerte im Augusteum-Saal)
I Musici di Roma
Virtuosi di Roma
Rotterdam: Philharmonisches Orchester
Salzburg: Camerata Academica des Mozarteums (gegr. 1945)
Santiago de Chile: Orquesta Sinfónica de Chile (gegr. 1928)
Sydney: Sydney Symphony-Orchestra
Stockholm: Konsertvereningens Orkester (gegr. 1914)
Warschau: Warschauer Philharmonie
Wien: Philharmonisches Orchester (gegr. 1842)
Wiener Symphoniker (gegr. 1922, hervorgegangen aus dem Wiener Tonkünstler- und Konzertvereins-Orchester)
Zagreb: Zagreber Solisten
Zürich: Tonhalle-Orchester (gegr. 1867)
Collegium musicum

Das deutsche Chorwesen



Musikgesellschaften

Ihrem Wesen nach sind Musikgesellschaften private Vereinigungen, in denen Musik nicht wissenschaftlich erforscht, sondern künstlerisch-praktisch gepflegt wird. Ihre Ursprünge reichen zurück bis in die mittelalterlichen Bruderschaften, die Sängerwettstreite, das Wettsingen handwerklicher „Meistersinger", auf die „Accademien" und „Cameraten" italienischer Renaissancearistokraten (berühmt die Florentiner Camerata des Grafen Bardi, Anfang der Oper), auf frühe bürgerliche Sing- und Musizierkreise (Wormser Musikkranzlein von 1561), auf die Collegia musica, auf Kantoreien und ähnliche Vereinigungen.

Selbst im 19. Jahrhundert, als sich die Musikgesellschaften ihrer Mitgliederzahl nach stark vergrößert hatten, waren ihre Veranstaltungen – meist mit geselligem Zusammensein verbunden – vielfach nicht öffentlich, waren zuweilen sogar nur „Familienkonzerte", also eine Art Hausmusizieren in größerem Kreis, insbesondere dazu bestimmt, den der Gesellschaft angehörigen Dilettanten Gelegenheit zu geben, in Orchester- und Singgemeinschaften dem Zusammenspiel zu huldigen. Allmählich kamen findige Unternehmer auf den Gedanken, mit derartigen Gemeinschaften öffentlich aufzutreten und Geld zu verdienen. Beispiele:

John Banister (1630–1679) veranstaltete in London in den Jahren 1672–79 als erster öffentliche Konzerte gegen Eintrittsgelder;

die Mingottische italienische Operntruppe reiste 1732–56 durch Österreich, Deutschland und Dänemark;

noch im 19. Jahrhundert veranstaltete die „Gesellschaft der Musikfreunde" zu Wien einige ihrer Konzerte öffentlich und einige nicht öffentlich.

Obwohl heute (insbesondere in Deutschland) der Zug dahin geht, die großen Klangvereinigungen (vor allem Orchester und Oper) in die Hand von staatlichen, städtischen, öffentlichen und halböffentlichen Körperschaften zu legen, bestehen noch überall Musikgesellschaften, deren Aufführungen den Durchschnitt weit überragen.

a) Konzertgesellschaften

Die privaten oder von der öffentlichen Hand nur unterstützten Konzertgesellschaften pflegen vor allem das Orchesterkonzert, unterhalten daneben jedoch zuweilen auch Chorvereinigungen (meist Aufführungen von Chorwerken mit Orchester) und Kammermusikgruppen. Beispiel: Gewandhausorchester, Gewandhauschor, Gewandhausquartett (zuweilen auch Kammerorchester).

Bekannte Orchester-Konzertgesellschaften:

Berlin: Philharmonische Gesellschaft (gegr. 1826)

Frankfurt a. M.: Museumsgesellschaft (gegr. 1808), „Museumskonzerte"

Köln: Konzertgesellschaft (gegr. 1827), „Gürzenich-Konzerte"

Leipzig: Gewandhaus-Konzertgesellschaft (seit 1781 im „Gewandhaus", hervorgegangen aus den seit 1743 von Doles veranstalteten „Großen Konzerten")

München: Musikalische Akademie (gegr. 1811)
Musica viva (gegr. 1945, Pflege neuester Musik)

Amsterdam: Concertgebouw Gesellschaft (gegr. 1883)

Basel: Allgemeine Musikgesellschaft (gegr. 1876, Zusammenschluß zweier bestehender Vereinigungen)

Bern: Bernische Musikgesellschaft (gegr. 1815)

Brüssel: Société des Concerts Populaires de Musique Classique (gegr. 1865)

Budapest: Philharmonische Gesellschaft (Nationale Philharmonie)

London: Royal Philharmonic Society (gegr. 1813)

Madrid: Sociedad de Conciertos (gegr. 1867)

Manchester: Hallé Society (gegr. 1857)

Moskau: Allrussische Komponistenvereinigung (gegr. 1918)

New York: Philharmonic Society (gegr. 1842)
New York Symphony Society (gegr. 1878)

Oslo: Filharmoniske Selskap (gegr. 1919)

Paris: Société des Concerts du Conservatoire (gegr. 1828)
Association des Concerts Colonne (gegr. 1873)
Association des Concerts Lamoureux (gegr. 1873)

Prag: Tschechische Philharmonische Gesellschaft (gegr. 1894)

Rom: Società Italiana di Musica Moderna (gegr. 1917; früher Società Nazionale di Musica)

Stockholm: Konzertföreningen (gegr. 1902)

Sydney: Royal Sidney Philharmonic Society (gegr. 1850)

Warschau: Warschauer Musikgesellschaft (gegr. 1905)

Wien: Gesellschaft der Musikfreunde (gegr. 1812; „Wiener Symphoniker", „Wiener Philharmoniker")

Zürich: Tonhalle-Gesellschaft (gegr. 1867)
(Vgl. auch die Orchesterübersicht)

b) Singakademien

Unter Singakademien versteht man seit dem 19. Jahrhundert solche gemischten größeren Chorvereinigungen, die es sich zur Aufgabe machen, jährlich mehrere Aufführungen mit Orchester zu veranstalten. Die aufgeführten Werke sind vielfach Oratorien; daher nennen sich derartige Vereinigungen häufig Oratorienchor (auch Cäcilienverein, Cäcilienchor usw.); vielfach sind sie Unterabteilungen von Konzertgesellschaften (s. o.).

Bekannte (nicht immer private) Vereinigungen dieser Art, oft auf eine ruhmvolle Tradition zurückgehend, sind u. a.:

Deutschland

Augsburg: Augsburger Oratorienverein (gegr. 1863)
Bamberg: Oratorienchor Liederkranz (gegr. 1835)
Bayreuth: Philharmonischer Chor (gegr. 1946)
Bergisch Gladbach: Cäcilienchor (gegr. 1885)
Berlin: Singakademie (gegr. 1791)
Philharmonischer Chor (gegr. 1882)
Berliner Oratorienchor (gegr. 1945, hervorgegangen aus dem 1902 gegründeten Bruno Kittelschen Chor)
Bochum: Stadtischer Chor (Stadtischer Musikverein, gegr. 1860)
Bonn: Stadtischer Gesangverein (Name seit 1845, erstes öffentl. Konzert 1808)
Braunschweig: Braunschweiger Singakademie (gegr. 1930, auch a cappella)
Bremen: Philharmonischer Chor (gegr. 1815)
Breslau: Singakademie (gegr. 1825, früher die bedeutendste ostdeutsche Vereinigung)
Danzig: Singakademie (gegr. 1817, einst angesehene Vereinigung)
Darmstadt: Volkschor Darmstadt (gegr. 1880)
Dortmund: Musikverein (gegr. 1845)
Dresden: Singakademie (früher nach ihrem Gründer „Robert Schumannsche Singakademie" genannt, gegr. 1848)
Dusseldorf: Dusseldorfer Musikverein (gegr. 1818, auch a cappella)
Essen: Städtischer Musikverein (gegr. 1838)
Frankfurt a. M.: Singakademie
Cäcilienverein (vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein, gegr. 1818)
Frankfurter Kantorei
Halle (Saale): Robert-Franz-Singakademie (gegr. 1816)
Hamburg: Singakademie (gegr. 1819)
Städtischer Chor
Hannover: Hannoversche Musikakademie, Stadtischer Chor (gegr. 1801)
Heidelberg: Bach-Verein (gegr. 1885; auch a cappella)
Kaiserslautern: Musikverein (gegr. 1840)
Karlsruhe: Bachverein (Bachchor; gegr. 1906)
Kassel: Kasseler Lehrergesangverein (gegr. 1883)
Koln: Gurzenich-Chor (Chor der Konzertgesellschaft; gegr. 1827)
Leipzig: Chorvereinigung des Gewandhauses (1920 hervorgegangen aus dem Bachverein von 1875 und dem Gewandhauschor)
Leipziger Singakademie (gegr. 1802; auch a cappella)

Lübeck: Lübecker Singakademie (gegr. 1888)
Mannheim: Singakademie Mannheim (gegr. 1946; hervorgegangen aus der ehem. Volkssingakademie 1921–33)
München: Philharmonischer Chor (gegr. 1907)
Münster (Westfalen): Musikvereins-Chor (gegr. 1817)
Offenbach a. M.: Sängerverein (gegr. 1826)
Osnabrück: Chor des Musikvereins (1899 aus dem seit 1853 bestehenden „Gesangverein" hervorgegangen)
Recklinghausen: Städtischer Chor (gegr. 1816)
Stuttgart: Philharmonischer Chor (gegr. 1874)

Ausland

Amsterdam: Koninklijke Oratoriumvereniging (gegr. 1898)
Bern: Cäcilienverein (gegr. 1862)
Florenz: Coro del Maggio Musicale Fiorentino (gegr. 1933)
Göteborg: Konserthuskör (gegr. 1917)
Helsinki: Svenska Oratoriekören (gegr. 1920)
Kopenhagen: Akademisk-Kor (gegr. 1935)
London: Royal Choral Society (gegr. 1871)
Oslo: Filharmoniske Selkaps Kor (gegr. 1921)
Paris: Chœur Philharmonique de Paris (gegr. 1928)
Stockholm: Musikaliska Sallskapet Konsertföreningen Kör (gegr. 1907)
Wien: Wiener Singakademie (gegr. 1858)
Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde (gegr. 1858)

Gesellschaften zur Pflege bestimmter Komponisten

Internationale Bach-Gesellschaft, Schaffhausen
Neue Bach-Gesellschaft, Leipzig/Hannover
Johann-Sebastian-Bach-Institut, Göttingen
Verein Beethoven-Haus, Bonn
Deutsche Brahms-Gesellschaft, Leipzig
Internationale Bruckner-Gesellschaft, Wien
Württembergischer Bruckner-Bund, Stuttgart
Nikolaus-Bruhns-Gesellschaft, Husum
Dietrich-Buxtehude-Gesellschaft, Lübeck
Société Frédéric Chopin, Paris/Wien
Felix-Draeseke-Gesellschaft, Dresden
Joseph-Haas-Gesellschaft, München
August-Halm-Gesellschaft, Stuttgart
Georg-Friedrich-Handel-Gesellschaft, Halle (Saale)
Handel-Society, London
Joseph-Haydn-Institut, Köln
Humperdinck-Gesellschaft, Siegburg
Internationale Mozarteum-Stiftung, Salzburg
Deutsche Mozart-Gesellschaft, Augsburg
Hans-Pfitzner-Gesellschaft, München
Max-Reger-Gesellschaft (aufgegangen im Reger-Instituts-Fördererkreis)
Max-Reger-Institut, Bonn
Internationale Franz-Schreker-Gesellschaft, Berlin
Robert-Schumann-Gesellschaft, Zwickau
Neue Schütz-Gesellschaft, Dresden/Kassel
Deutsche Sibelius-Gesellschaft, Wiesbaden
Ludwig-Spohr-Gesellschaft, Kassel
Richard-Strauss-Gesellschaft, Berlin und Wien
Johann-Strauss-Gesellschaft, Wien
Allgemeiner Richard-Wagner-Verein, Bayreuth
Gesellschaft der Freunde von Bayreuth, Bayreuth
Richard-Wagner-Verband Deutscher Frauen (Bayreuther Bund), Bayreuth
Wagner-Society, London
Ludwig-Weber-Gesellschaft, Essen
Julius-Weismann-Archiv, Duisburg
Richard-Wetz-Gesellschaft, Erfurt
Internationale Hugo-Wolf-Gesellschaft, Wien
und andere

Der Rundfunk

Der Rundfunk (die Bezeichnung führte Hans von Bredow 1921 anstelle des bis dahin allein gebrauchten Wortes „Radio" ein) ist heute weit mehr als nur Übertragungseinrichtung für musikalische Werke. Das täglich in der Bundesrepublik ausgestrahlte Programm von durchschnittlich 19 Stunden jedes der 10 Mittelwellensender (dazu die UKW-Programme) besteht zu reichlich der Hälfte aus Musiksendungen aller Art. Damit übertrifft der Rundfunk schon mengenmäßig alle übrigen Musikveranstaltungen.

Dazu kommt, daß der Rundfunk aufgrund der ihm zur Verfügung stehenden finanziellen und technischen Mittel sowie der besonderen Sendezeitwahl (Nachtkonzerte, Nachtstudios) Kompositionsaufträge vergeben kann wie keine andere Stelle. Er ist auch nicht genötigt, im gleichen Umfang wie Konzertveranstalter, Opernhäuser und dergleichen bestimmte Rücksichten auf die „zahlenden Besucher" (Hörer) zu nehmen. So zeigt sich, daß der Rundfunk z. B. mehr moderne und modernste Musik aufführen kann, daß die Versuche mit der Elektronenmusik ohne ihn kaum zustande gekommen wären.

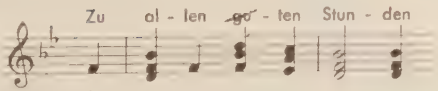
Die Hauptabteilungen Musik sind bei den Sendern meist wie folgt aufgegliedert:

Oper	Unterhaltungsmusik
Sinfonie	Volksmusik
Kammermusik	Tanzmusik
Neue Musik	Chor

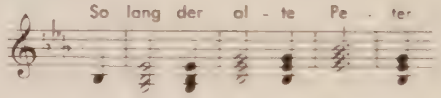
Dementsprechend bestehen bei den Rundfunkanstalten (z. T. auch bei ihren größeren Nebenstellen) besondere Klanggruppen, wobei die großen Sinfonieorchester (50 bis über 100 Mitglieder) auch öffentliche Konzerte veranstalten. Kein eigenes Sinfonieorchester haben: Radio Bremen, Sender Freies Berlin, RIAS. Ein Studio für elektronische Musik besteht vorerst nur beim Westdeutschen Rundfunk Köln.

Die Rundfunkanstalten in der Bundesrepublik

(Stand 1. Mai 1961)

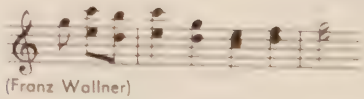
	Pausenzeichen	Hörerzahl	durchschnittlicher Anteil der Musik am Gesamtprogramm
Westdeutscher Rundfunk Köln	 (Beethoven)	4 494 868	$^2/_3$

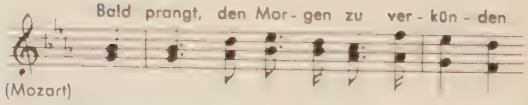
	Pausenzeichen	Hörerzahl	durchschnittlicher Anteil der Musik am Gesamtprogramm
Hessischer Rundfunk Frankfurt	Elektronenklänge	1378549	3/5
Bayerischer Rundfunk München		2621844	3/5



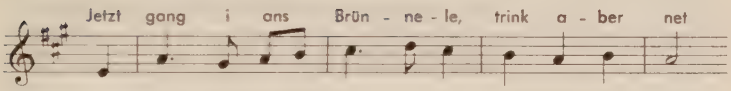
Sender Freies Berlin		851255	1/2

RIAS, Rundfunk im amerikanischen Sektor von Berlin		—	1/2

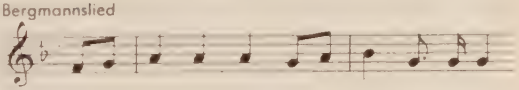


Südwestfunk Baden-Baden		1662510	1/2

Radio Bremen	Drei Gongschläge	222913	1/2

	Pausenzeichen	Hörerzahl	durchschnittlicher Anteil der Musik am Gesamtprogramm
Süddeutscher Rundfunk Stuttgart		1384253	1/2



Norddeutscher Rundfunk Hamburg	2. Sinfonie (Brahms)	3137773	1/2

Saarländischer Rundfunk Saarbrücken	Bergmannslied	282557	2/5

Die stärksten Sender der SBZ

Berlin	Leistung 500 kW	Leipzig	Leistung 120 kW
Dresden	Leistung 300 kW	Leipzig (Moskau)	Leistung 100 kW
Schwerin	Leistung 300 kW	Königs Wusterhausen (LW)	Leistung 100 kW
Burg	Leistung 300 kW		

Schallplatte und Tonband

Schallplatte und Tonband moderner Ausprägung gehören ihrer Art nach zu den Schallspeicher- und Schallwiedergabeapparaturen wie Spieluhr und Spieldose, elektrisches Klavier und Orchestrion. Sie sind diesen jedoch quantitativ (Aufnahme und Wiedergabe *aller* Klänge) und qualitativ (feinste Abstufung und Abstimmung der Klangverhältnisse) so überlegen, daß man die allen gemeinsame Grundlage, das technische Fixieren und Wiedergeben von Klängen, meist übersieht.

Schallplatte:

Als Träger für die Schallaufnahme dient eine kreisförmige Platte aus Kunststoff, auf der beiderseitig spiralenförmige Rillen laufen. Aufnahme des Schalls heute grundsätzlich elektrisch (Elektronenröhre seit 1922) über ein Mikrophon.

Schallschwingungen werden verstärkt und auf eine Wachs-Platte übertragen, diese wird galvanisiert und nach verschiedenen Verfahren weiterbehandelt. Die so entstehende „Grund- oder Mutterplatte" dient – etwa vergleichbar dem Druck – für den „Abzug" der in den Handel kommenden Schallplatten. Daraus

1878: Der Amerikaner Thomas A. Edison läßt sich einen „Phonographen" patentieren. Noch keine Platte, sondern eine Walze mit Tiefschrift.

1887: Der Amerikaner Emil Berliner benutzt statt der Walze eine Zinkplatte und statt der Tief- eine Seitenschrift. Sein Patent nennt er „Grammophon".

1898: Gründung der Deutschen Grammophon-Gesellschaft, Hannover.

1926: die ersten Platten mit elektrischen Aufnahmen.

Der früher allgemein übliche „Trichter" zur Lautverstärkung ist inzwischen verschwunden, die einfache Stahlnadel zur Tonabnahme wird durch die Saphirnadel verdrängt.

1948: Die Umdrehungszahl der Platten (meist bisher 78) in der Minute wird auf 45 und 33⅓ ermäßigt: Der Siegeszug der „Langspielplatte" beginnt.

1950: besserer Ausgleich der extremen Klangtiefen, Platten können enger und schmaler (bis 15 je Millimeter) und damit verbesserte Wiedergabe der „Hohen Treue", High-Fidelity (Hi-Fi).

1958: „Raumtonwirkungen" (stereophonischer Schall, entsprechend den zwei aufnehmenden Ohren des Menschen), bisher durch Lautsprecheranordnung angestrebt, werden nunmehr auch durch die Platte selbst verbessert: in der gleichen Rille Tief- und Seitenschrift, wie bisher einem besonderen Lautsprecher wiedergegeben.

1959: Vorarbeiten für die Einrichtung einer zentralen Phonothek in Berlin, einer „tönenden Bibliothek" mit ähnlichen Aufgaben, wie sie die großen Bibliotheken gestellt sind.

Magnetband:

Als Träger der Schallaufnahme dient ein Kunststoffband mit ferromagnetischen Kleinkristallen, die durch einen „Sprechkopf" magnetisch ausgerichtet werden, je nach Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe. Beim Abspielen wird durch einen „Hörkopf" die Bandmagnetisierung in elektrische Schwingungen umgewandelt. Dazu Verstärker und Lautsprecher, so daß das Aufgenommene wieder hörbar gemacht wird. Im Gegensatz zur Schallplatte kann die Bandbespielung wieder gelöscht und beliebig oft durch Neubespielung ersetzt werden. Während eine Schallplatte in Minuten (bestenfalls in einer Stunde) abgespielt ist, ermöglichen entsprechend lange Tonbänder ein pausenloses Abspielen durch Stunden hindurch.

Die Verbreitung der Schallplatte (in Deutschland etwa 60 Millionen jährlich) übertrifft die des Magnetbandes beträchtlich. Infolge der z. T. verschiedenen Aufgaben ergänzen sich beide.

Musikalisch sind Platte und Band neben Unterhaltungs- und Tanzzwecken besonders bedeutsam als Schallspeicher für bis ins letzte ausgeschliffene Wiedergaben alter und neuer Musik sowie als authentische Wiedergaben bedeutender Interpreten, von Caruso (1902), Debussy (1903), Grieg, Busoni, Reger (Anfang des 20. Jahrhunderts) bis zu Interpretationen durch hervorragende Dirigenten aus den letzten Jahren (u. a. Toscanini, Furtwängler).

Dabei wird zuweilen der Toningenieur wichtiger als der Interpret, so wenn man liest, daß eine Schallplatte aus etwa 80 Schnitten zusammengesetzt sein kann, weil der verantwortliche Ingenieur mit dem Bespielen unter Umständen nicht so zufrieden ist wie der Dirigent.

Was dem empfindsamen Hörer als Überperfektionismus erscheinen mag, bietet auf der anderen Seite vielen modernen Komponisten erst die Möglichkeit, ihre Werke so erklingen zu lassen, wie sie ihnen vorschweben. Die großen Firmen können die im Konzertsaal oft kaum zu bewältigende Besetzungs- und Einstudierungsschwierigkeiten ohne weiteres beheben, unzählige Schnitte herstellen und so lange probieren lassen, bis durch Mosaikarbeit aus den besten Schnitten die bestmögliche Verwirklichung der kompositorischen Absichten erreicht ist.

Schallplattenzeitschriften:

fono forum, Bielefeld, seit 1956

phono prisma, Kassel, seit 1962 (zuvor: musica Schallplatte)

Schallplattengemeinschaften:

Deutsche Schallplatten-Gemeinschaft im Deutschen Bücherbund, Darmstadt

Europäischer Phono-Club, Stuttgart

Bertelsmann-Schallplatten-Ring, Gütersloh

Ring der Musikfreunde, Köln

Schallplattenfirmen:

Deutsche Grammophon-Gesellschaft, Hamburg Hannover, mit den Unterabteilungen:

Archiv-Produktion: stilgerecht aufgenommene Werke von der Gregorianik bis zur Vorklassik

Grammophon: Musik von der Klassik über die Romantik bis ins 20. Jahrhundert

Musica Nova: deutsche Musik der Modernsten

Cetra: Opern (vor allem aus Italien)

Polydor: Unterhaltung aller Art

Brunswick und Heliodor: Jazz, Tanz, Schlager (vor allem aus Amerika)

Telefunken-Decca, Hamburg, deutsch-englisch; mit Unterabteilungen:

Opern, und zwar vor allem ungekürzte (bisher etwa 80)

Das Alte Werk, frühe Meister

Klassik, Großwerke aus aller Welt

Musikalische Dokumente, bespielt von bedeutenden Interpreten und Komponisten

Angelsächsische Aufnahmen aller Art

Deutsche Philips Gesellschaft, Hamburg: deutsch-niederländisch: Aufnahmen und Vertrieb von Schallplatten aller Art aus den meisten europäischen Ländern und aus den Vereinigten Staaten, darunter Columbia, Epic, Harmony, Durium, Fontana, Cantate

Electrola-Gesellschaft, Berlin-Köln, deutsch-englisch: Herstellung (C.Lindström) und Vertrieb auch von His Master's Voice, Imperial, Capitol, Mercury, Odeon. Reihen: „Das Meisterwerk", „Für den Kenner"

Kelen-Schallplatten-Gesellschaft, Köln: Eigenproduktion, Vertrieb von Orbis, Pantheon, Parnass, Vox

Ariola-Gesellschaft, Gütersloh, mit Unterabteilungen: Classique ernste Musik), Manhattan (Jazz, Tanz), Ariena (Sprechplatten

Deutsche Austrophon-Gesellschaft, Hamburg, mit Querschnitten aus Opern, Operetten, Filmen

Sonstige Marken u. a.:

Allegro Royal	Lyrichord
Amadeo-Vanguard	Metronome
Atco	Oceanic
Artia	Orbis
Atlantic	Pacific
Bärenreiter Musicaphon	Pantheon
Blue Note	Period
Cadence	Prestige
Carisch	Remington
Climax	Résonances
Collosseum	Ricordi
Comet	Savoy
Commodore	Signal
Contemporary	Sonet
Coral	Storyville
Cottas Musikseminar	Stradivari
Dial	Supraphon
Dixieland Jubilee	Unicorn
Eterna	Urania
Fantasy	Vanguard
Gene Norman presents	Vogue
Good Time Jazz	Westminster
Jazzton Society	Whippet
Imperial	

Fach- und Zweckverbände

Gemeinschaft deutscher Musikverbände, Bonn
Deutscher Komponistenverband, Berlin
Verband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, Berlin
Vereinigung der Landesverbände der deutschen Tonkünstler und Musiklehrer, Berlin
Deutscher Musikerverband in der Gewerkschaft Kunst des DGB, Düsseldorf
Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger in der Gewerkschaft Kunst des DGB, Hamburg
Deutscher Musikverleger-Verband, Bonn
Verband der Deutschen Konzertdirektionen, Ulm
Deutscher Musikalien-Wirtschaftsverband, Bonn
Zentralverband der Musikinstrumentenmacher-Innung, Dortmund
Verband deutscher Geigenbauer, Stuttgart
Fachverband Deutsche Klavierindustrie, Köln
Verband deutscher Orgelbaumeister, Bonn
Verband deutscher Klavierhändler, Viersen
Fachverband Phono im Zentralverband der Elektrotechnischen Industrie, Hamburg
Fachverband Musikinstrumente und phonographische Erzeugnisse, Stuttgart

Organisationen für Urheberrechte

International (Dachgesellschaften fur alle nationalen Organisationen oder einen Teil von diesen):
Confédération Internationale des Sociétés d' Auteurs et Compositeurs, Paris
Bureau International de l'Edition Mécanique, Paris
Nordisk Copyright-Bureau, Kopenhagen
Copyright Register, Washington D. C. (Kongreßbibliothek)

National:
EUROPA
Bundesrepublik Deutschland:
Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA), West-Berlin, Geschäftsstellen außerhalb Berlins in: Augsburg, Dortmund, Düsseldorf, Essen, Hamburg, Hannover, Koblenz, Köln, München, Münster, Nürnberg, Oldenburg, Saarbrucken, Stuttgart, Wiesbaden, Würzburg
SBZ:
Anstalt zur Wahrung der Aufführungsrechte auf dem Gebiet der Musik (AWA), Ost-Berlin
Belgien: Société Belge des Auteurs, Compositeurs et Editeurs, Brüssel
Société Nationale de Droits de Réproductions Mécaniques, Brüssel

Dänemark: Internationalt Forbund til Beskyttelse af Komponistrettigheder i Danmark, Kopenhagen
Finnland: Säveltäjäin Tekijänoikeustoimisto, Helsinki
Frankreich: Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique, Paris
Société pour l'Administration du Droit de Réproduction Mécanique des Auteurs, Compositeurs et Editeurs, Paris
Griechenland: Société Hellénique des Compositeurs, Auteurs et Editeurs, Athen
Société Anonyme Hellénique pour la Protection de la Propriete Intellectuelle, Athen
Großbritannien: The Performing Right Society Ltd., London
The British Copyright Protection Company, London
Island: Samband Tonsklada og Eigenda Flutningsretta, Reykjavik
Italien: Società Italiana degli Autori ed Editori, Rom
Società Esercizio Diritti Riproduzione Meccanica, Mailand
Jugoslawien: Zavod za Zastitu Autorskih Malih Prava Centrala, Belgrad
Niederlande: Het Bureau voor Muziek-Auteursrecht, Amsterdam-Sud
Stichting tot Exploitatie van Mechanische Reproductie Rechten der Auteurs, Amsterdam
Norwegen: Norsk Komponistforenings Internasjonale Musikbyra, Oslo
Österreich: Staatlich genehmigte Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger, Wien
Austro-Mechana, Gesellschaft für mechanische Urheberrechte, Wien
Polen: Stowarzyszenie Autorow Kompozytorow y Wydaweow, Warschau
Portugal: Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses, Lissabon
Rumänien: Uniunea Compozitorilor Din, Bukarest
Schweden: Föreningen Svenska Tonsättares Internationella Musikbyra, Stockholm
Schweiz: Schweizerische Gesellschaft der Urheber und Verleger, Zürich
Société Suisse pour les Droits de la Reproduction Mecanique, Bern
Spanien: Sociedad General de Autores de Espana, Madrid
Tschechoslowakei: Occhranny Svaz Autorsky, Prag
Ungarn: Bureau Hongrois pour la Protection des Droits d'Auteurs, Budapest

AMERIKA

Argentinien: Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, Buenos Aires
Bolivien: Sociedad Boliviana de Autores y Compositores, La Paz
Brasilien: Uniao Brasileira de Compositores, Rio de Janeiro
Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores de Música, Rio de Janeiro

Chile: Sociedad de Autores Teatrales de Chile, Santiago de Chile

Guatemala: Asociación Guatemalteca de Autores y Compositores, Guatemala City

Kanada: Composors, Authors and Publishers Association of Canada, Ltd., Toronto

Kolumbien: Sociedad de Autores de Teatro y Compositores Musicales de Columbia, Bogotá

Kuba: Organización Cubana de Autores, Habana

Mexiko: Sociedad de Autores y Compositores de México, Mexico City

Paraguay: Autores Paraguayos Asociados, Asunción

Peru: Asociación Peruana de Autores y Compositores, Lima

Salvador: Unión de Artistas y Autores del Salvador, San Salvador

Uruguay: Asociación General de Autores del Uruguay, Montevideo

Venezuela: Asociación Venezolana de Autores y Compositores, Caracas

Vereinigte Staaten von Amerika: American Society of Composers, Authors and Publishers, New York, Broadcast Music Incorporation, New York

ASIEN

Israel:

Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs Israel, Tel Aviv

Japan:

The Japanese Society of Rights of Authors and Composers, Tokio

AFRIKA

Bureau Africain du Droit d'Auteur, Algier

AUSTRALIEN

Australasian Performing Right Association, Sydney

ÜBERBLICK NACH LÄNDERN

Das in der Musikgeschichte übliche Aufteilen „nach Ländern" ist als Mittel zu einer allgemeinen Orientierung und Klassifizierung kaum zu entbehren. Unter deutscher oder italienischer oder französischer Musik usw. stellt sich der Musikliebhaber ganz bestimmte, tönende Werte formaler und inhaltlicher Art vor. Doch muß man sich stets vor Augen halten, daß sich solche künstlerischen Begriffe keineswegs voll decken mit den entsprechenden politischen Bezirken, die als „Länder" bezeichnet werden.

Erstens haben sich die Ländergrenzen im Laufe der Jahrhunderte oft entscheidend verschoben. Das Deutschland von heute ist etwas anderes als das von 1880 oder von 1600. Das heutige Österreich ist kaum noch vergleichbar mit dem vor hundert Jahren, in dem Österreicher „Deutsche", mit Ungarn, Tschechen, Slowaken, Italienern usw. eine politische und kulturelle Gesamtheit bildeten. Die Niederlande und Teile der Schweiz gehörten einstmals zu Deutschland bzw. zu Österreich, und dennoch sprechen wir selbst für jene Zeiten von niederländischer und schweizerischer Musik. Mit Recht, denn trotz ihrer engen Verwandtschaft mit der deutschen (österreichischen) Tonkunst zeigen diese starke eigenständige Wesenszüge, die sie deutlich von der politisch-kulturellen „Großfamilie" unterscheiden.

Zweitens sind die einzelnen Musikerpersönlichkeiten, die man den verschiedenen „Ländern" zuordnet und die deren musikalisches Gesicht mitgeprägt haben, durchaus nicht immer eindeutig Deutsche oder Italiener oder Polen usw., – nicht im volkhaften und nicht im künstlerischen Sinne. Rossini ist gewiß der Volks- und der Kunstzugehörigkeit nach ein Italiener. Beethoven entstammt einem flämischen Geschlecht, wurde in Bonn geboren und erzogen, ging als Zweiundzwanzigjähriger nach Wien, gilt als Höhepunkt der Wiener Klassik, demzufolge als Österreicher, und dennoch als besonders charakteristischer Vertreter der deutschen Musik. Erinnert sei nur noch an Mozart, Haydn, den Wahlösterreicher Brahms – von Komponisten der Gegenwart (etwa Strawinsky) ganz abgesehen. Sie alle lassen sich wechselweise verschiedenen Ländern zuordnen: Selbst das größte Genie erwächst nicht nur aus Erbanlage, formt sich nicht nur nach dem Gesetz der Eigenpersönlichkeit, sondern wird zugleich durch seine Umwelt bestimmt, wie es umgekehrt auch diese beeinflußt. So ist die folgende Zusammenstellung nicht allein als Überblick über die Musik der einzelnen Länder gedacht, sondern ebenso als Zusammenfassung der in ihnen wirkenden Musikerpersönlichkeiten. Hier liegt der Grund dafür, daß bestimmte Komponisten zuweilen mehreren Ländern zugeordnet werden.

In der Gegenwart verwischen sich die Ländergrenzen in der Musik mehr und mehr. Es findet ein Angleichungsprozeß statt, bei dem die nationale Färbung

des musikalischen Ausdrucks zuweilen stark verblaßt oder – wie etwa in der elektronischen Musik – völlig verschwindet.

Auf der anderen Seite entwickeln die kleinen Länder (so die Nachfolgestaaten der österreichisch-ungarischen Monarchie) bewußt einen auf ihre Volks- (oft auch nur Stammes-)Musik gegründeten Nationalstil.

Eine lebendige Vorstellung von der Musikkultur der ältesten – nämlich der nichteuropäischen – Völker können wir uns heute noch nicht machen; hier liegt ein Gebiet, auf dem die vergleichende Musikwissenschaft vor schwierigen Aufgaben steht, Aufgaben, denen sich auch manche Komponisten der Gegenwart widmen, weil sie aus dem alten, von dem europäischen grundverschiedenen Musikgut Anregungen für ihr eigenes Schaffen erhoffen und teilweise schon empfangen haben (Messiaen). Vorstufen zu solchem Exotismus finden sich – wenn auch mehr stimmungsmäßig – in den Chinoiserien des 18. Jahrhunderts, in den „Alla-turca"-Satzen, in „gelben Operetten" (Sullivan, Jones), in Opern (Puccinis „Madame Butterfly") usw. Von einer „Entwicklung" der alten asiatischen Musik im europäischen Sinne kann man kaum sprechen; ihre wesenhaften Grundzüge scheinen durch Jahrtausende dieselben geblieben zu sein.

Die frühere Ansicht, die Musik der alten Völker sei primitiv, ist durch die neuere Forschung widerlegt worden. Ihre statische, gleichwohl schweifende Haltung kann nicht mit europäischen Maßstäben gemessen, muß vielmehr aus sich selbst begriffen werden.

China (angeblich seit etwa 3000 v. Chr.)

Musik als Zauber- und Beeinflussungsmittel, je nach den Dynastien variiert. Ursprünglich Pentatonik, später zwölf Halbtöne, von denen aber jeweils nur fünf oder sieben benutzt wurden.

In der Neuzeit Beeinflussung durch europäische und islamische Musik.

Bedeutungsvoll ist das musikalische Theater mit betonter Trennung von Hauptstadt- und Provinzstil; Tradition im wesentlichen bis in die Gegenwart erhalten.

Alte Instrumente: Glocken, klingende (abgestimmte) Steine, eine Art Okarina aus Ton, Holzkasten, Trommeln, Bambusflöten, mit Seide bespannte zitherartige Instrumente, abgestimmte Gongs, Mundorgeln aus Kürbisschalen und Bambusrohren, dreisaitige Gitarrenart, Klappern, Rasseln.

Musiktheoretische Schriften.

Japan (bekannt erst seit etwa 700 n. Chr.)

Vielfach beeinflußt – wie die Gesamtkultur – von China bzw. Korea. Daher manche Ähnlichkeiten, aber selbständig in der Ausprägung.

Als musikalisches Ursystem gilt die Leiter d–e–g–a–h–d', also halbtonlos. Dagegen war jedem Stand eine nur ihm eigentümliche, nur von ihm zu benutzende Skala zugeordnet.
Außeneinwirkungen kamen früher nicht von Europa, sondern (neben China und Korea) von Indien.
Unterscheidung zwischen „Linksmusik" (Verarbeitung indischen Musikgutes) und „Rechtsmusik" (nach koreanischem Vorbild).
Kunstvolle Tanzspiele, gipfelnd in den noch heute hochangesehenen No-Spielen (Wechselgesang zwischen Chor und Solist mit Instrumentalbegleitung auf Grundlage einer Tanzdramatik).
Instrumentarium reicher entwickelt als in China.
Klassischer Melodietyp: Naga-uta (Tausende von Melodien, nach 1700). Seit dem 19. Jahrhundert dringt europäische Musik ein (kompositorisch wie aufführungsmäßig).

Indien (seit etwa 2000 v. Chr.)

Die Dreiheit Gesang–Instrumentalmusik–Tanz ist in Indien fast zu allen Zeiten religiös-mystisch bestimmt. Daher auch die Verschiedenheiten in der Äußerung je nach Gebiet und Religion.

Ursprünglich Pentatonik, dann ausgedehnt zu (sehr unterschiedlichen) Tonleitern über eine Oktave, Tonabstände nicht mathematisch bestimmt; Aufspaltung bis zu Viertel- und Sechsteltonabständen.

Tausende von Grundthemen oder Grundmelodien (z. B. die Ragas), jeweils von Lehrer an die Schüler weitergegeben. Diese Grundthemen werden gewahrt, doch von jedem Ausführenden bei jeder Vorführung neu variert. Entstanden sind die Grundthemen angeblich aus den Naturlauten der Tiere.

Infolge des ständigen Variierens spielen eine Vielzahl von teils regelmäßigen, teils unregelmäßigen Taktarten (Talas) und eine unübersehbare Fülle von Rhythmen (diese oft durch Trommeln ausgeführt) eine entscheidende Rolle. Harmonie im europäischen Sinne ist unbekannt und wird auch in der Gegenwart nur zögernd erprobt.

Instrumente u.a. lautenähnlich die Vina (mit und ohne Bünde), der dreizehnsaitige Sitar mit verschiebbaren Bünden, eine kurze zweisaitige Geige, verschiedene Flötenarten, Trommeln, die metrisch bestimmende, nicht melodische, viersaitige Tambura, Zimbeln usw.

Ägypten (seit etwa 3000 v. Chr.)

Aus der frühesten Zeit nur Funde und Abbildungen, die noch erschlossen werden. Wahrscheinlich vorwiegend Gesang mit Rasseln, Stäben, Klappern als rhythmische Antriebe; Gesang auch bei Tänzen; später Langflöten, Bogenharfen; Ausbau der Bogenharfen zu Standharfen, auch lautenartige Instru-

mente (mit verschiedener Saitenzahl), mehr und mehr Flöten, dazu trompetenartige Instrumente.

In der Folgezeit Einflüsse aus dem byzantinischen, persischen und besonders auch dem arabischen Musikkreis. Vom letzteren die nicht allzu zahlreichen Rhythmen und der verhältnismäßig enge Tonumfang der stark verschleiften Grundthemen und Grundmelodien, die auf mannigfache Weise variiert wurden (und noch werden). Quarte und Quinte sind zwar bekannt, doch nicht entscheidend in der Vielzahl von Tonleitern mit z. T. ungewöhnlichen Stufungen (Viertel-, Dreivierteltöne usw.). Heute zwei Gruppen: Aufteilung der Oktave in 24 Vierteltöne, dazu die „Lautenleiter" mit 17 Stufen. In der Gegenwart Angleichung an westeuropäische Musik, jedoch vielfach bekämpft.

Juden (seit 1200 v. Chr.)

Frühzeitig Wechselgesänge. Vor allem kultische und „magische Wirklichkeit" der Musikausübung. Instrumente mehr als Rufer denn als Melodiebildner (Trompete) oder als Stimmungsträger (Leier) verwendet.

Die Zeit der Könige bringt bedeutende Sänger auch unter den Königen hervor (David, Salomo), es entstehen vorwiegend kultische, religiöse Lieder (Psalmen, Klagelieder), während in der weltlichen Musik die Instrumente vorherrschen (in der Bibel sind genannt: Harfe, Leier, Trompete, Pauke).

Unter dem Einfluß Babylons und Griechenlands verweltlicht die Musik, wird zur „Kunstausübung" (häufige Verwendung von Flöten, die als Fruchtbarkeitssymbole gelten), jedoch auch in den Dienst des Tempels gestellt.

Im 1. nachchristlichen Jahrtausend entwickelt sich der Synagogengesang, vorwiegend solistisch, und zwar als psalmodierende Lesung der Texte und als – typisch orientalisch – frei schweifender Stimmungsausdruck mit Wiederholungen und Veränderungen. Entstehung der Hymnen (Rahmen für die Hauptgebete).

Mittelalter und Neuzeit lassen neben der Weiterentwicklung (aber auch Fehlentwicklung) des Gewordenen erkennen, wie die jüdischen Spielleute vorwiegend als Spielleute wirken, teils bekämpft, teils privilegiert. Diese jahrhundertelange Spielmannspraxis legte möglicherweise den Grund für die gerühmte „reproduktive Begabung" jüdischer Musiker als Dirigenten, Instrumentalisten und Sänger. Jüdische Komponisten finden wir in allen Ländern. Sie sind dort so stark verwachsen, daß sie der jeweiligen nationalen Musik zugerechnet werden (u. a. Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mahler).

Im 20. Jahrhundert wird in Israel versucht, die jüdische Musik von Überlagerungen und fremden Einflüssen zu befreien (unter Beteiligung namhafter Komponisten), obwohl auch ein Zug, sich in den allgemeinen „Weltstil" einzufügen, nicht zu übersehen ist.

Volkslied: Grundlage das ostjudische, slawisch durchsetzte Volkslied (seit der Gründung der Petersburger Gesellschaft für jüdische Volksmusik, 1908), das etwa seit dem ersten Weltkrieg immer bewußter gepflegt und durch arabische Einflüsse bereichert wurde. Seit etwa 1925 Hinwenden zur Pentatonik und Abkehr vom Dur-Moll-System, Verwendung orientalischer Kurzrhythmen als Ostinati; Entwicklung noch nicht abgeschlossen.

Kunstmusik: Die eine Richtung schließt sich der Weltmusik mit ihren verschiedenen Richtungen an; so Herbert Brun (geb. 1918), Roman Ramati (geb. 1919), beide Schonberg-Nachfolger. Ferner Joseph Tal (geb. 1910) und Heinrich Jacoby (geb. 1909) aus der Hindemith-Schule. Andere lassen sich stärker von hebraischem Musikgut anregen; so Mordechai Seter (geb. 1916), Karel Salomon und Paul Ben-Haim (beide geb. 1897).

Griechenland (seit etwa 800 v. Chr.)

Hochentwickelte Musiklehre (Pythagoras, Plato, Aristoteles, Aristoxenos), nicht nur „rein musikalisch", sondern entscheidend für Pädagogik, Ethik, Staat, Kult, Drama.

Harmoniefremd, nur an Melodie (weibliches Prinzip) und Rhythmus (männliches Prinzip) als Einheit gebunden; kein Rhythmus der Betonung, sondern der verschiedenen Zeitdauer. Einstimmigkeit, auch wenn von mehreren gesungen (Chorlyrik) oder gespielt; allenfalls heterophon.

Aufbau der diatonischen Tonarten (später zu Chromatik, Enharmonik und Vierteltönen verschleift) im alten Griechenland von oben nach unten(!). Jede Oktave aus zwei Viertongruppen (Tetrachorden) bestehend, wobei die Halbtonschritte jeweils an anderer Stelle liegen; diesem verschiedenen Aufbau der Tonleitern entspricht eine verschiedenartige Auffassung von ihrem inneren Wesen. Grundtonarten (benannt nach griechischen bzw. kleinasiatischen Landschaften) und ihre Wesenszüge sind:

dorisch: männlich, zuchtvoll, zur Erziehung geeignet; phrygisch: rauschhaft, verführerisch; lydisch: Tonart der Klage.

Die Namengebung hat sich im Mittelalter verschoben, die Bezeichnungen der Kirchentonarten beziehen sich auf andere Skalen (vgl. Tonleitern). Etwa parallel zur Bewertung von Rhythmus und Melos, von dorisch und phrygisch läuft die Auffassung von den Instrumenten. Die Saiteninstrumente werden z. B. von Plato als „staatspolitisch brauchbar", die weichen Flöten dagegen als ungeeignet und verderblich angesehen.

Saiteninstrumente (etwa Harfen und Zithern vergleichbar): Lyra, Kithara, Pektis, Barbiton u. a.

Blasinstrumente: Aulos (schalmeiartig), Syrinx (eine Panflöte), Keras (Horn), Salpinx (Trompete) u. a.

Gesang mit Kithara: Kitharodie (berühmter Kitharaspieler: Terpander)

Gesang mit Lyra: Lyrik (Archilochos)
Gesang mit Aulos: Aulodie (beruhmter Aulosspieler: Sakados im 6. vorchristlichen Jahrhundert)
Bedeutende Schopfer von Liedern und Gesängen: Sappho, Alkaios, Anakreon, Pindar.

Chorlyrik im klassischen Drama (Äschylus; bei Euripides auch Solisten) ist literarisch überliefert, auch durch sprachliche Formung der Chöre erkennbar. Spater Verweltlichung der Musik, getragen von beruflich Ausübenden.

Von gelegentlichen Übernahmen abgesehen, ist die griechische Musik bis ins 19. Jahrhundert in Westeuropa kaum beachtet worden. Sie äußerte sich besonders in Volkstanz und Volkslied (vorderasiatische Einflüsse). Im 19. Jahrhundert Anschluß an Westeuropa, vor allem an Italien; so Nikolaos Mantzaros (1795–1873), der Schopfer der griechischen Nationalhymne. „Der Bewerber" von Spiro Xandas gilt als erste griechische Oper (1857). Ausgesprochen national griechisch schrieb erstmals Manolis Kalomiris. Hervorzuheben u. a. noch Skalkottas (geb. 1904), Xenakis (geb. 1921), Mitropoulos (1896–1960), Nezeritis (geb. 1897), Zoras (geb. 1905), Papaioannou (geb. 1910), teils national griechisch, teils international im Stil.

Italien (etwa seit 300 v. Chr.)

Vorwiegend gesanglich-melodisch bestimmt. Im Kirchengesang Übernahme jüdischer Tempelweisen wie die des Allelujah; Hymnen (Ambrosius von Mailand, um 380).

Um 600 Ordnung der liturgischen Gesange durch Gregor I. („Gregorianischer Choral").

Nach 1300 vorwiegend weltliche Lieder wie Ballata, Rondeau (mit Instrumenten), Madrigal (zweistimmig; wenn als Kanon geführt, als „Caccia" Jagd bezeichnet). „Ars nova".

Nach 1500 „Frottola" (rein vokal, meist vierstimmig); Einfluß der niederländischen Polyphonie; venezianische Schule mit Chromatik und Mehrchörigkeit (A. und G. Gabrieli, im Madrigal Don C. Gesualdo; als Theoretiker G. Zarlino, 1517–1590). A-cappella-Messen der römischen Schule (Palestrina). Erstarken der Instrumentalmusik (frühe Sonate bei A. Gabrieli u. a.).

Seit rund 1600 Zurücktreten der niederländischen Polyphonie. Der monodische Stil setzt sich durch. Anfänge der Oper in Florenz (Peri, Caccini u. a.), in Venedig (Cavalli, Monteverdi). Ausbau der Sonate (Legrenzi, Vitali), des Concerto grosso (Corelli), der monodischen Arie (Cesti).

Im 18. Jh. Stärkung der Instrumentalmusik: Klaviersonate (Domenico Scarlatti), Violinsonate und Violinkonzert sowie Kammermusik (Vivaldi, Tartini, Viotti, Boccherini u. a.). Neapolitanische Oper und Opera buffa (Alessandro Scarlatti, Jommelli, Pergolesi, Paisiello, Cimarosa).

Das 19. Jh. ist vor allem das der Oper; Frühromantiker sind Donizetti, Bellini, Rossini; Gipfelschöpfungen von Verdi; Veristen: Leoncavallo, Mascagni, auch Puccini.
Im 20. Jh. (neben Spätromantikern) Impressionisten, Futuristen, Zwölftonkomponisten, Versuche mit elektronischer Musik. Neben der Oper Instrumentalmusik: Respighi, Malipiero, Casella, Dallapiccola, Nono, Maderna.

Frankreich (seit 600)

Um 600 n. Chr. die – von der römischen Kirche unabhängige – „gallikanische Liturgie".
In den nächsten Jahrhunderten Wechselwirkung von kirchlichen (jetzt jedoch schon „gregorianischen") und weltlichen Bestandteilen (Tropen, Sequenzen). Weisen der Troubadours (Bertran de Born, Adam de la Halle) gregorianisch gefärbt, die Kirchenmusik übernimmt die Mehrstimmigkeit.
Um 1000 parallel geführte Terzen, Quinten-Stimmen im Organum, um 1100 mit ausgebauter Oberstimme.
Um 1200 Pariser Schule mit reichem Organum, drei- und zuweilen schon vierstimmig (Leoninus, Perotinus). In der Folge erweitert zur Motette mit verschiedenen Texten in den Oberstimmen („Ars antiqua").
Im 14. Jh. „isorhythmische Motette" mit taktweise gleichen Rhythmen, aber geänderter Melodie; die Vorherrschaft des dreiteiligen Taktes wird beseitigt (Machault); frühe durchkomponierte Messen. In der weltlichen Musik zwei- und dreistimmige Balladen, Rondeaus, Virelais, Ph. de Vitry, G. de Machault („Ars nova").
Im 15. Jh. Pflege der Messenkomposition nach niederländischem Vorbild.
Das 16. Jh. bringt den Siegeszug der weltlichen Chansons, anfangs nur Solo, dann zwei- und dreistimmig, polyphon (Clément Janequin).
Im 17. Jh. vor allem nationale Oper (Lully, zuvor Robert Cambert). Aus deren Instrumentalstücken wurden Suiten zusammengestellt (nach den Kopfsätzen auch „Ouvertüren" genannt).
Im 18. Jh. Umwandlung des heroischen in einen „bürgerlichen" Opernstil mit Buffooper. Kampf der Buffonisten gegen die (konservativen) Antibuffonisten. Glucks Pariser Reformopern. Die Revolutionsoper kommt auf. Ansätze zur großen Oper (Gossec, Méhul, Cherubini). Die Zeit der großen französischen Clavecinisten (Couperin).
Im 19. Jh. blüht die große Oper (Grétry, Auber, Halévy, Meyerbeer), aber auch die Spieloper (Boieldieu, Adam, Thomas, Gounod); viele exotische Einschläge (Bizet, Chabrier, Saint-Saëns). Die Operette wird geboren (Offenbach, Lecocq). Berlioz schafft die moderne Programmusik mit neuen Orchesterfarben. Weiterführender Meister der farbigen Klangstils

ist C. Franck. Neue Klangentdeckungen der Instrumental- (besonders auch der Klavier-)Musik durch den Impressionismus: neben Debussy stehen als Orchesterkomponisten u. a. Fauré, d'Indy.

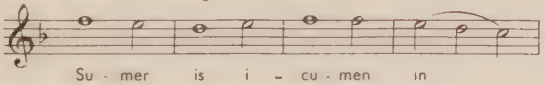
Im 20. Jh. gefestigter Impressionismus (Dukas, Ravel), die Antiromantiker der „Gruppe der Sechs" (vor allem Honegger, Milhaud), die auf neuen Wegen zu neuer Religiosität strebenden Komponisten um Messiaen, Zwölftonanhänger (Führer: Leibowitz), serielle und elektronische Musik (u. a. Boulez), Futurist Varèse.

England (seit 800)

Frühe Zweistimmigkeit um die Mitte des 9. Jahrhunderts, wohl entwickelt aus dem Bardensang zur harfenähnlichen Crwth. Liedbegleitung der Minnesänger durch einen Diener (Minstrel).

Um 1200 dreiklangartige Mehrstimmigkeit in Ghymel (Begleitung in Terzen) und Fauxbourdon (Begleitung in Terzen und Sexten).

Sommerkanon, vierstimmig



dazu zwei Baßstimmen mit „Kuckuck-Rufen"

Um 1240 der berühmte „Sommerkanon", dem Mönch John of Fornsete aus dem Kloster Reading zugeschrieben, vierstimmig, weltlich. Bald darauf auch kirchliche Mehrstimmigkeit, verwandt der französischen Ars antiqua.

Im 15. Jh. Motetten und Hymnen, deren Stil auch vom kontinentalen Europa nachgebildet wird (L. Power, J. Dunstable).

16. und 17. Jh.: musikalische Hochblüte auf allen Gebieten. Messen, Motetten, Ayres (Lieder zur Laute; J. Dowland), Anthems (Form der Kantate), Opern (Purcell), Madrigal, Schauspielmusik, Maskenspiele, Klavier-(Virginal-)Musik, deren Variationenkunst über Volkslieder oder ostinate Bässe („grounds") auf Frankreich und Deutschland gewirkt hat (J. Bull, W. Byrd).

Im 18. Jh. Vorherrschaft der Ausländer in der Kunstmusik (Händel, italienische Oper, der „Londoner Bach", Haydn-Begeisterung), aber Sammlung und Pflege des englischen Volkslieds.

Das 19. Jh. bringt nur kleine und mittlere Talente hervor; bekannt J. Field. Die anfangs verschwimmende Gefühlsbetontheit widersetzt sich großer Formgebung. Erst im Verlauf erscheinen in die Welt ausstrahlende Komponisten wie etwa E. Elgar, Ch. V. Stanford, F. Delius, G. Bantock, R. Vaughan Williams. Sie ragen sämtlich ins 20. Jh. In die gleiche Reihe gehören A. Bax, C. Scott. Gegen Romantik und teilweise schon gegen Impressionismus stehen A. Bliss, W. Walton. Führender Zwölftonmusiker M. Seiber

(geb. Ungar). Welterfolg hatten B. Britten, M. Tippett, H. Searle, P. R. Fricker. Die traditionelle englische Art hat nicht nur die beruhmte Chorpflege (auch im Volkslied, dazu Volkstanz) erhalten, sondern mildert auch die Auseinandersetzung innerhalb der neuen und neuesten Musik.

Niederlande (seit 900)

Um 900 Organum mit Parallelfuhrung der Stimmen (ausfuhrlich beschrieben von Hucbald).
Im 14. Jh. kunstvolle Lieder, beeinflußt von der franzosischen Ars nova.
Im 15. und 16. Jh.: Beeinflussung durch die burgundische Schule und die englische Polyphonie Dunstables, Verschmelzung mit italienischer und französischer Kunst zur ersten Hochblute der „alten Niederlander" (kontrapunktischer Stil; Messen uber dem gleichen Tenor, Rondeaus, Chansons; G. Dufay, G. Binchois). Durchimitierung und architektonische Aufteilung der Messe- und Motettensatze. Verwickelte kanonische Satzkunst bis zur Künstlichkeit, gleichwohl schwebender Fluß der Stimmen (J. Ockeghem; bis zur 36stimmigkeit). Noch geschmeidiger und wohllautender die Motetten und Messen sowie eine vierstimmige Matthäus-Passion bei J. Obrecht. Neuer Höhepunkt der sich uber ganz Europa verbreitenden niederlandischen Polyphonie ist Josquin Desprez (farbig, tonmalerisch, vielfaltige Stimmungen), der in Rom einen neuen Stil schuf, wahrend A. Willaert die niederlandische Musik nach Venedig (Doppelchorigkeit, Madrigal), H. Isaac nach Deutschland trug, ebenso Orlando di Lasso. Ganz Europa wird beherrscht von der niederländischen Polyphonie.
Mit dem Aufkommen des neuen monodischen Stils und der Oper von Italien her tritt die niederlandische Musik seit etwa 1600 völlig zuruck (letzte Nachblüte: der „Organistenmacher" J. P. Sweelinck).
Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts regen sich neue Krafte (Jan Verhuist, 1816–1891). Im 20. Jahrhundert sind zu nennen: der Begrunder der junghollandischen Schule W. Pijper, der volkstumlich schreibende J. Brandts-Buys, der bis zur Elektronik vorstoßende Henk Badings.

Spanien (seit dem 8. Jahrhundert)

8.–12. Jh. wesentlich beeinflußt durch die arabisch-maurische Musik. In der Folge sehr konservative Haltung: tanzerisch-gestisch, Ornamentik (in Melos und Rhythmus) als entscheidende Trager der Volks-, Kunst-, Kirchenmusik.
13. Jh.: Cantigas, geistliche Reigen.
16. Jh.: Hochblute. Mehrstimmige (polyphone) weltliche und geistliche Gesangswerke, Villancicos, Balladen. Lauten-, Gamben-, Klavierwerke mit den Hauptformen Chaconne, Folia, Sarabande (A. de Cabezón, C. Morales).
17.–19. Jh.: Überfremdung der Kunst- (nicht der Volks-)Musik.
19. und 20. Jh.: neuer, folkloristischer, teilweise impressionistischer Auf-

schwung, Neoklassizismus, behutsame Experimente. Felipe Pedrell (1841 bis 1922), J. Albéniz, E. Granados y Campiña, M. de Falla, J. Turina. Bevorzugte Bühnengattung ist die Zarzuela (Singspieloperette).

Belgien (seit 1830)

Seit der Unabhängigkeitserklärung 1830 und der internationalen Anerkennung 1839 hat sich der gegenseitige Austausch mit Holland und Deutschland verstärkt, entscheidend blieb zunächst Frankreich. Außerdem wurde das Unterrichtswesen sorgfältig ausgebaut (berühmte Konservatorien).
In der 2. Jahrhunderthälfte: F. A. Gevaert, P. Benoît (1834–1901), E. Tinel (1854–1912), Jan Blockx, C. Franck, H. Vieuxtemps.
Im 20. Jh.: Henri Thiébaut (geb. 1865), Paul Gilson (1865–1942), Albert Huybrechts (1899–1938), M. Poot, H. Pousseur.

Dänemark (seit 1600)

Trotz uraltem Musikbrauchtum (Luren, Volkslied, Volkstanz) erst seit dem 16. Jh. wirkliche Musikpflege. Anfangs völlig unter italienischem (Oper), französischem (Ballett) und deutschem (Schutz, R. Keiser) Einfluß.
Kennzeichnend für danische Musik ist das ruhig schreitende Melos.
18. Jh.: erstes dänisches Singspiel von J. Hartmann (1729–1793); die Königshymne von L. Rogert (1742–1813); Stärkung der nationaldänischen Musik durch J. A. P. Schulz und F. Kuhlau.
19. Jh.: dänische Landeshymne von H. E. Kroyer (1798–1879); die großen dänischen Romantiker sind J. P. E. Hartmann, N. W. Gade, der Liederkomponist C. E. F. Weyse (1774–1842).
Seit etwa 1900: A. Enna, C. Nielsen, J. Bentzon, P. v. Klenau, K. Riisager, F. Høffding, E. Hamerik u. a.

Norwegen (seit 1800)

Nur Volksmusik, Volkstanz; Skaldengesänge reichen bis in das frühe Mittelalter zurück. Kennzeichnend die „springenden" Rhythmen und gezackten Melodien.
19. Jh.: Singspiel „Bergmärchen" von Waldemar Thrane (1790–1828); bekannteste norwegische Romantiker: H. Kjerulf, R. Nordraak, E. Grieg, J. Svendsen, O. Bull.
Seit etwa 1900: G. Schjelderup, Ch. Sinding, J. Halvorsen, Hjalmar Borgstrøm (1864–1925), Sparre Olsen (geb. 1903).

Schweden (seit 1500)

Alte Volksmusik. Pflege der Kunstmusik erst seit dem 16. Jh. (Grundung der Stockholmer Hofkapelle 1526).

18. Jh.: J. H. Roman, Carl Michael Bellman (1740–1795), Johan Wikmanson (1753–1795, Kammermusik).
19. Jh.: A. F. Lindblad, I. Hallström, I. A. Hallén, A. Alfven.
20. Jh.: C. N. Berg, T. Rangström, K. Atterberg, Larsson, K.-B. Blomdahl.

Finnland (seit 1800)

Karelische Volkslieder, ursprünglich nur drei bis vier Tonstufen, von „Runensängern" bis ins 19. Jh. nur mündlich überliefert, begleitet von der anfangs fünfsaitigen Kantele.
19. Jh.: Friedrich Pacius (1809–1891, Deutscher) begründet und beherrscht die nationale Kunstmusik, ferner Richard Faltin (1835–1918, Deutscher), Robert Kajanus (1856–1933).
20. Jh.: Instrumentalmusik: Jean Sibelius, A. Järnefelt, Leevi Madetoja (1887 bis 1947), Palmgren; Oper: Oskar Merikanto, Armas Launis, Lied: Yrjo Kilpinen. Moderner Nachfolger von Sibelius ist J. V. Forsman.

Polen (seit dem 18. Jahrhundert)

Trotz starker eigenständiger Volksmusik (insbesondere Tänze wie Krakowiak, Polonäse, Mazurka) erst spät eigenständige Kunstmusik; vorher durch West- und Südeuropa beherrscht.
18. Jh.: u. a. die erste polnische Nationaloper von Mathias Kamieński (1734 bis 1821).
19. Jh.: J. N. Elsner (Deutscher), Karol Kurpiński (1785–1857, Opern), A. Malawski, St. Moniuszko (Oper „Halka", Lieder), Ladislaus Zeleński, F. Chopin.
20. Jh.: I. Paderewski, Czesław Marek (geb. 1891), K. Szymanowski, W. Lutoslawski.

Rußland (seit dem 18. Jh.)

Grundlage der russischen Musik sind die uralten Volks- und Tanzlieder sowie die von Byzanz kommende Kirchenmusik.
18. Jh.: Übertremdung der Kunstmusik besonders durch die italienische Musik (Oper), der auch die russischen Komponisten huldigten (Maxim Beresowski, 1745–1777, Dmitri Bortnjanski, 1751–1825, Jewstignei Fomin).
19. Jh.: erste nationalrussische Oper 1836 (Glinka „Das Leben für den Zaren"), Dargomyschski, Tschaikowski, die „Gruppe der Fünf" mit Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgski, Rimski-Korsakow.
20. Jh.: Skrjabin, Glasunow, Medtner, Strawinsky, Prokofjew, Chatschaturjan, Schostakowitsch, Kabalewski, Dserschinski, Schebalin.

Tschechoslowakei (seit 1800)

Trotz der ursprünglichen musikalischen Begabung der Tschechen, Mähren, Slowaken erst verhältnismäßig spät in die „Weltmusik" eingerückt (bedingt durch Einwirkung der politischen Geschichte).

19. und 20. Jh.: entscheidend das Aufkommen einer nationalen Tonkunst. Škroup (Nationalhymne), Smetana, Dvořák, Janáček, J. Suk, J. B. Foerster, V. Novák, Otakar Ostrčil (1879–1935), Weinberger, Martinu, Křička, Kvapil, J. Seidel, Bořkovec, J. Pauer, Dobiáš, Moyzes, Cikker, Suchon.

Ungarn (seit 1800)

Was ungarische Volksmusik ist, haben erst die Forschungen von Bartók und Kodály erschlossen (nicht die Einstreuungen bei Haydn, Brahms, Liszt u. a.).
19. Jh.: Begründung der ungarischen Nationaloper durch F. Erkel (von ihm auch die Nationalhymne), später J. Hubay.
20. Jh.: Dohnányi, Bartók, Kodály, Seiber, Veress.

Jugoslawien (seit 1800)

Politische Geschichte und Vielstämmigkeit haben einen wirklichen, unverwechselbaren Nationalstil in der Kunstmusik nicht aufkommen lassen. Sehr alte, vielschichtige Volkslieder.
1780 erste slowenische Oper (J. Zupan, 1743–1810), 1846 erste kroatische Oper (Vatroslav Lisinski, 1819–1854), in Serbien vor allem Chorgesang usw.
Im 20. Jh.: Anschluß an die westeuropäische Musik und ihre Probleme. Gotovac, Boris Papandopulo (geb. 1906), Slavenski.

Schweiz (seit 1300)

Um 1300 die Klöster St. Engelberg, Einsiedeln (Mehrstimmigkeit).
Um 1500: Motetten (B. Franck, J. Wannenmacher), Lieder und Instrumentalwerke (L. Senfl).
Um 1600: Sätze für Orgel, Klavier, Laute, Reform des Kirchengesangs.
17. Jh.: Ausbau von Messe und Motette, mehrstimmiges Lied in den Collegia musica.
18. Jh.: Lied, Kantate, Oper, Instrumentalwerke (G. Fritz, 1716–1782).
19. Jh.: Vokalmusik (Nageli), Sinfonien (Xaver Schnyder von Wartensee, 1786–1868); ferner F. Hegar, H. Huber u. a.
20. Jh.: u. a. Klose, Suter, Brun, Schoeck, W. Burkhard, C. Beck, Sutermeister, Honegger, Andreae, Liebermann, Gagnebin, F. Martin, Kelterborn, Wildberger, Zbinden.

Deutschland

Aus dem 2. und 1. vorchristlichen Jahrtausend sind (paarweise gefundene) Luren bekannt, 2 Meter lange, leicht gekrümmte Blasinstrumente aus Bronze; später Hörner aus Metall oder Elfenbein; noch später die Harfen der Barden. Über die Musik selbst (Heldenlieder, Arbeitslieder, kultische Gesänge, vielleicht auch reine Instrumentalmusik) ist nichts bekannt. Ob der von römischen Schriftstellern erwähnte Barritus (Singen in die Schildhöhlung) wirklich ein Gesang war, ist zweifelhaft.

7. Jh.: Gesangsschulen in St. Gallen, auf der Reichenau.

8. Jh.: Gesangsschulen in Eichstatt, Fulda, Mainz, Metz und Würzburg. 757 byzantinische Orgeln am Hofe Pippins.

10. Jh.: Sequenzen, Tropen, Organum.

12. und 13. Jh.: Leiche, Leisen, Minnesang, studentische „Carmina Burana", geistliche Spiele.

14. Jh.: die späten Minnesänger mit bereits mehrstimmigen Liedern.

15. Jh.: Volkslieder, mehrstimmige Lieder (Buxheimer Orgelbuch und Glogauer Liederbuch), Meistergesang (Augsburg, Nürnberg, Straßburg), Übernahme der niederländischen Polyphonie, Verselbständigung des Instrumentalspiels (Paumanns Lehrbuch des Orgelspiels).

16. Jh.: Ausbau der Orgel-, Klavier- und Lautenmusik (Hofhaimer u. a.), der protestantische Choral (Luther) und mehrstimmige deutsche Lieder (Finck, Hofhaimer, Senfl, Lasso), Madrigale, Kanzonette, weltliche und kirchliche Gesänge (Haßler, Lasso).

17. Jh.: Kantoreien, städtische und fürstliche Musikpflege, ev. Kirchenmusik; Passionen, Kantaten, Motetten, deutsche Oper (1627 „Daphne" von H. Schütz), begleitetes vierstimmiges Lied (A. Krieger), Suiten für Orgel (Buxtehude), für Klavier (Froberger), für Orchester (Hasler), Kammersonaten (Rosenmüller), französische Suiten (Friebach), kühne Violinkompositionen (H. J. F. Biber; Hamburger, Münchener, Dresdener Opernhäuser.

18. Jh.: die von Italien ausgegangene neue Monodie wird mit der niederländischen Polyphonie zu einem neuen Ganzen verschmolzen. Passion, Kantate, Motette, Oratorium, Oper, Orchester-, Orgel-, Klavier-, Violinwerke (Bach, Händel, Telemann, Hasse). „Generalbaß".

In der zweiten Jahrhunderthälfte „galanter Stil", hinführend zur Wiener Klassik. Mannheimer Schule mit Sinfonien und Kammermusik (Stamitz, Richter), Wiener Schule (Wagenseil). Durchbildung der Sonatenform in Sinfonie, Solo- und Duosonate, Kammermusik (Mozart, Haydn). Opernreform (Gluck), Singspiel und italienische Oper verschmelzen (Mozart); Berliner (Reichardt) und Schwäbische Liederschule (Schubart, Zumsteeg).

19. Jh., erste Hälfte: Klassik in Sinfonie, Kammer-, Klaviermusik. Deutsche Frühromantik mit Oper (Weber, Lortzing, Nicolai), Sinfonie, Kammermusik, Klavierwerk (Schumann, Mendelssohn-Bartholdy), Lied und Ballade (Schumann, Loewe).

Zweite Jahrhunderthälfte: Ausweitung der Sinfonie, sinfonische Dichtung, sinfonische Klavier- und Violinkonzerte, große Chorwerke mit großem Orchester, Klavierfantasie (Liszt, Brahms, der frühe R. Strauss), Kammermusik, Lied (Brahms), Oper wird zum Musikdrama (Wagner und seine Nachfolger).

20. Jh.: Musikdrama, Sinfonieoper, Spieloper, veristische Oper (Pfitzner,

R. Strauss, Humperdinck, d'Albert), Oper und Musikdrama auf Wegen zu neuen Formen (Hindemith, Wagner-Régeny, Orff, Egk, Reutter, Zillig, Henze), Neue Sachlichkeit, Neubarock, Antiromantik. Busoni fordert 1922 „die neue Klassizität". Sinfonie tritt vielfach zurück (betonter Sinfoniker neuen Stils: K. A. Hartmann). Neuer Chor- und Orgelstil (Pepping, Distler, Thomas). Rückgriff auf polyphones Gestalten und Variationentechnik (Fortner), Auseinandersetzen mit dem Zwölftonsystem (Fortner, Heiß, Zillig, Stockhausen), Erweiterung der Tonalität (Hindemith), Beschäftigung mit Takt- und besonders mit Rhythmusfragen (alle jungeren Komponisten, die „variablen Metren" Blachers usw.), serielle und elektronische Kompostionsweise (Stockhausen), streitbare Auseinandersetzungen über mögliche und nichtmögliche Methoden der Vertonung, die zuweilen schnelles Beruhigen nach stürmischem Beginn (Henze) zeigen.

Österreich

Infolge wechselvoller politischer Geschichte und geographischer Lage ständige Wechselwirkung zwischen österreichischer und deutscher, italienischer, slawischer, ungarischer Musik, dabei vielfach überfremdet (niederländische Polyphonie, italienische Oper) oder durch Wahlösterreicher mitbestimmt; eigenständig bleibt die Volksmusik. Der Übersichtlichkeit wegen spricht man im engeren Sinne gern von „Wiener" statt „österreichischen" Schulen.

18. Jh.: die frühklassische Instrumentalkomposition (Georg Christoph Wagenseil, 1715–1777, Georg Matthias Monn, 1717–1750, K. Ditters von Dittersdorf u. a.), Ballette (Josef Starzer, 1726–1787), Singspiel (Ditters von Dittersdorf, Umlauff, der frühe Haydn). Glucks Wiener Reformopern. Blute der Wiener Klassik in Instrumental-, Chor- und Opernwerken (Haydn, Mozart, der frühe Beethoven).

19. Jh.: Vollendung der Wiener Klassik durch Beethoven (auf allen Schaffensgebieten). Gleichzeitig Frühromantik in Instrumentalmusik, Oper, Lied (Schubert).

In der zweiten Jahrhunderthälfte Hochromantik auf allen Gebieten (Bruckner, Wolf, der Wahlösterreicher Brahms). Erste Wiener Operettenschule (Johann Strauß, Millöcker, Suppé, Zeller)

20. Jh.: hochgesteigerte, entwickelte Orchester- und Opernsprache (Mahler, Schreker, Zemlinsky). – Zweite Wiener Operettenschule (Fall, Lehár, Stolz usw.). – Lösung von der Tonalitat, Zwölftonmusik, Reihentechnik (Schönberg, Hauer, Webern, A. Berg, Křenek, Jelinek, Apostel, Wildgans u. a.). – Neue Wege in Oper (Berg, v. Einem) und Instrumentalmusik (J. N. David, Wellesz, Uhl, Wimberger u. a.).

Lateinamerika

Erst in den letzten Jahrzehnten sind manche Schöpfungen der lateinamerika-

nischen Kunstmusik in Europa bekanntgeworden. Haltung unterschiedlich: teils der Folklore ergeben, teils modern.
Argentinien: Juan José Castro, Alberto Ginastera (geb. 1916); *Brasilien:* A. C. Gomes, H. Villa-Lobos, O. L. Fernandes, Francisco Mignone (geb. 1897), C. Guarnieri; *Chile:* D. Santa Cruz; *Kuba:* José Ardevol (geb. 1911), H. Gramatges; *Mexiko:* Julian Carillo (geb. 1875), M. Ponce, C. Chavez, R. Halffter.

Vereinigte Staaten (20. Jahrhundert)

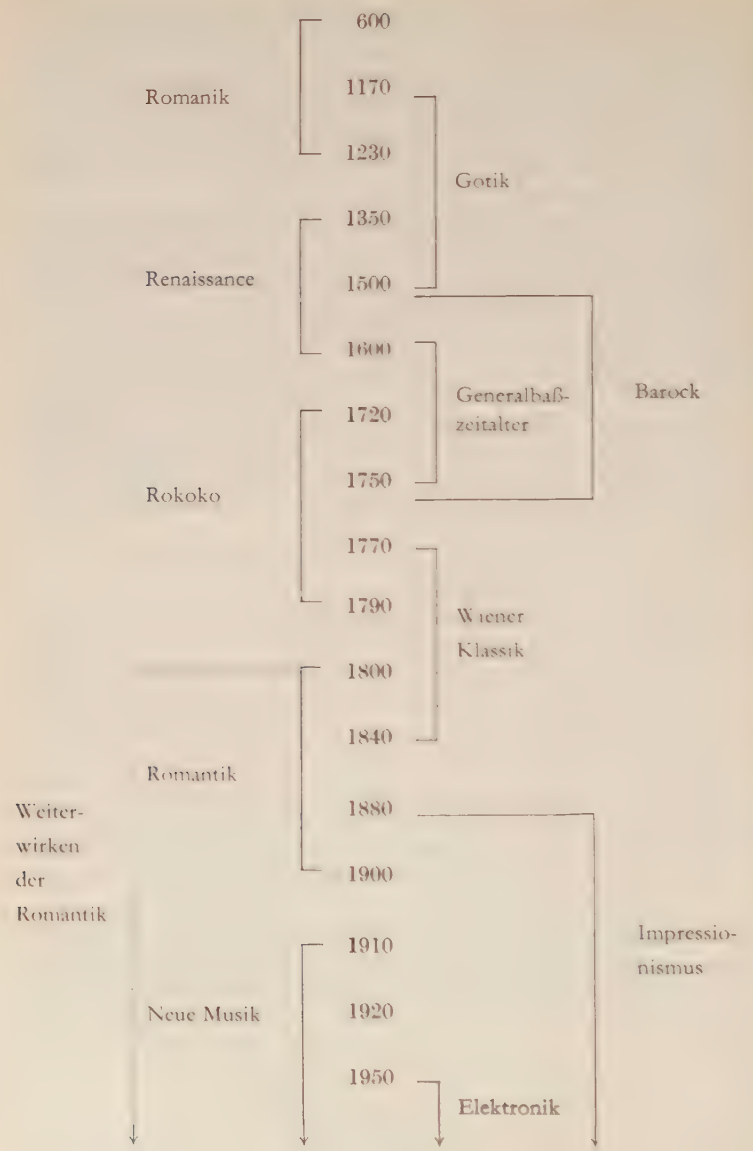
Seit mehr als einem Jahrhundert reiches Musikleben (berühmte Orchester, Dirigenten, Sänger usw.), aber nur ein hervorragendes Opernhaus (Metropolitan Opera, New York); weitverbreiteter Musikunterricht, aber erst im 20. Jh. Komponisten mit weltbekannten Namen. Einflüsse der Indianermusik, des Negro Spirituals, des Jazz. Eine Breitenwirkung in den USA blieb den 1933 und später eingewanderten europäischen Komponisten versagt (Hindemith, Křenek u. a.).
MacDowell, H. Gilbert, Ives, Cowell, Ruggles, Antheil, Copland, Harris, Thomson, Sessions, Piston, Barber, W. Schuman, L. Foss, Gershwin, Menotti, Bernstein, Cage.

MUSIKGESCHICHTLICHER ÜBERBLICK NACH STILEN

Die bekannte Einteilung aller Kunstgeschichte in Romanik, Gotik, Renaissance usw. wird mit guten Gründen vielfach als unzureichend bezeichnet; eine bessere Gliederung ist jedoch bisher noch nicht gefunden oder allgemein anerkannt worden. Die folgenden Übersichten halten sich daher an die übliche Gliederung. Sie gewähren einen brauchbaren Überblick, wenn man sich folgendes vor Augen hält:

1. Die Zeitstile lassen sich nach Jahreszahlen nur ungefähr abgrenzen. Es wird sich nie genau bestimmen lassen, ob man z. B. die romanische Periode in der Musik mit dem Jahre 400 oder 600 oder einem anderen Jahrhundert einsetzen und um 1100 oder 1200 enden lassen soll.
2. Ein Zeitstil endet nicht genau in dem Jahr oder Jahrzehnt, in dem ein neuer aufkommt.
3. Ein Zeitstil bildet nicht unbedingt eine wohlgeordnete Einheit. So spricht man von der „Neuen Musik" des 20. Jahrhunderts zwar als vom Stil unserer Zeit, doch ist die „Neue Musik" in viele Unterstile aufgespalten (Bevorzugung der Diatonik, des Zwölftonsystems, des Rhythmischen, der durchorganisierten Reihe, der Elektronik usw.), von denen jeder wiederum verschiedene Richtungen aufweist.
4. Zeitstil und Personalstil der einzelnen Komponisten fallen, wenn auch nicht immer, so doch oft zusammen.
5. Auch der Personalstil des einzelnen Komponisten bildet keineswegs immer eine Einheit in stilistischer Hinsicht. Gemeint ist nicht der Unterschied der Werke aus der sogenannten frühen, mittleren und späten Schaffenszeit der Komponisten, sondern der Wandel von einem Stil (oder Unterstil) zum andern innerhalb des ganzen Lebenswerkes. Besonders deutlich etwa bei G. Ph. Telemann im 18. und bei Igor Stravinsky im 20. Jahrhundert; Stravinsky wurde oft sogar der Vorwurf gemacht, er springe bedenkenlos von einem modernen Stil zum andern, oder man rief ihn als Kronzeugen gegen das Zwölftonsystem an - bis er selbst Zwölftonwerke schrieb. (Hier wird deutlich, daß die geistig-künstlerische Einheit über der nur stilistischen steht.)

Die untenstehende Zeitsäule, nur ein kleiner Ausschnitt aus der gesamten Entwicklungsgeschichte der Musik, mag einen Anhalt dafür bieten, wie sich in Westeuropa die verschiedenen Zeitstile seit etwa 600 überschneiden und durchdringen.


600
Romanik
1170
1230
Gotik
1350
Renaissance
1500
1600
Generalbaß-
zeitalter
Barock
1720
1750
Rokoko
1770
1790
Wiener
Klassik
1800
1840
Romantik
Weiter-
wirken
der
Romantik
1880
1900
Impressio-
nismus
1910
Neue Musik
1920
1950
Elektronik

	Grundlagen	Träger
Altertum:	harmoniefremd	Musik für Kult, Arbeit, Kampf, Tanz, Dichtung
3000 v. Chr.–		
400/600 n. Chr.	Leitermelos, teils straff, teils schweifend	Chorlyrik im griechischen Drama
(Europa, Asien)	Monodie	Anakreon, Sappho, Pindar,
	Heterophonie	Pythagoras, Plato, Aristoteles, Euklid
	Rhythmus nicht an Melos, zuweilen an das Wort gebunden	Ambrosius von Mailand
Romanik:	harmoniefremd	Papst Gregor I.
400/600–1230	einstimmige Gregorianik	Psalmodie vom Wortakzent bestimmt
		Sequenzen
		Tropen (Notker, Tutilo)
	Kirchentonarten	
	Choralrhythmus	Antiphonen, Responsorien
		Hymnus
	erwachendes Dur-Bewußtsein(?)	
	Anfänge der Homophonie (Parallelsingen)	Leiche, Leisen
	durch Klang gestützte Melodik	Ghymel, Fauxbourdon
	Organum	Hucbald
	frühe Mehrstimmigkeit	Studentenlyrik („Carmina Burana“)
	erwachendes rhythmisches Bewußtsein	Troubadours, Kreuzritter, fahrende Sänger
	begleitete Einstimmigkeit	Minnesänger (Walther von der Vogelweide)
Gotik:	Ars antiqua	Leoninus, Perotinus
(1170–1500)	Organum wird zum Discantus	
	Conductus	Motetus
	Mehrstimmigkeit	„Sommerkanon“, Rondeaus (Adam de la Halle)
	Mensuralmusik	Franco von Köln
		Madrigale (Pietro Casella)
	Konstruktivismus	

	Grundlagen	Träger
Renaissance: 1330–1600	Ars nova	Machault
	durchgebildete Mehrstimmigkeit	Ballade, Rondeau, Madrigal, Caccia, durchkomponierte Messen
	niederländischer Kontrapunkt	Binchois, Dufay
	niederländische Polyphonie beherrscht Europa	Ockeghem, Isaac, Obrecht, Josquin Desprez
	engl. Motetten u. Hymnen	Dunstable
	Meistergesang	bis Hans Sachs
	mehrstimmiges deutsches Lied, Choräle	Hofhaimer, Lasso, Senfl, Luther
	Aufkommen der Instrumentalmusik	Paumanns „Fundamentum organisandi" 1452
Barock: 1500–1750	niederländische Polyphonie beherrscht Europa	venezianische Mehrchörigkeit und Chromatik (Willaert A. und G. Gabrieli)
		durchimitierender A-cappella-Stil in Rom (Palestrina)
		italienische polyphone Madrigale
		französische polyphone Chansons
		englische Madrigale, Motetten, Anthems
		deutsche Madrigale, weltlich u. geistlich (Haßler, Lasso)
		spanische Gesangs-, Orgel- und Lautenkunst
	frühe Begründung der Tonalität	Gioseffo Zarlino
	Verselbständigung der Instrumentalmusik	Orgel, Klavier, Laute
		Sonaten (A. Gabrieli, D. Scarlatti, Corelli, Rosenmüller)
		Ricercari, Fugen, Suiten, Concerti grossi (Corelli, Vivaldi, Händel, J. S. Bach)
	neue (begleitete) Monodie	Arien, Kantaten
		Lautenlieder

	Grundlagen	Träger
		Anfänge der Oper (Peri, Caccini, Monteverdi)
		Siegeszug der Oper (Venedig, Neapel, Paris, London, Hamburg, Berlin, Dresden, Stuttgart, Wien)
	Verschmelzung von Polyphonie und neuer Monodie mit verselbständigter Instrumentalmusik	Bach, Händel
		Passionen, Kantaten, Oratorien, Werke für Soloinstrumente und Orchester, Fuge
	nationale und regionale Opernstile zeichnen sich ab	Italien, Frankreich, England, Deutschland
	Generalbaß	
	temperierte Stimmung	Andreas Werckmeister
Rokoko:	„Empfindsamkeit"	
(Frühklassik)	Durchbildung der Sonatenform	Bach-Söhne
1720–1790		
	Mannheimer Orchesterstil	Holzbauer, Stamitz, Richter
	Berliner Schule	C. Ph. E. Bach, Benda, Graun, Quantz
	Wiener Schule	Monn, Wagenseil
	Hamburger, Berliner, Schwäbische Liederschulen	Telemann, J. A. P. Schulz, Reichardt, Schubart, Zumsteeg
	Singspiel	Hiller, Ditters v. Dittersdorf
Wiener Klassik:	Themen- und Motivaufschließung in gegliederten tonal-harmonischen Räumen	Haydn, Mozart, Beethoven
1770–1840		
	Architektonik in Sinfonie, Streichquartett, Solo-, Duosonate, Trio	
	neuer Klavierstil	
	Opernreformen	Musikdrama (Gluck)
		Verschmelzung italienischen Stils mit deutschem (Mozart)
		Um- und Neubildungen auch in Italien, Frankreich

	Grundlagen	Träger
Romantik: 1800–1900 ff.	Stimmungswerte in Harmonie, Melodie, Klang	
	stärkere Ausprägung von Nationalstilen in Europa	
	Vielfalt innerhalb der Nationalstile	
	Oper	Weber, Lortzing, Nicolai
		Bellini, Donizetti, Rossini
		Auber, Spontini, Meyerbeer
		Glinka
	Musikdrama und davon beeinflußte Oper	Wagner, später R. Strauss, Pfitzner
		Goetz, H. Wolf
		Verdi, Leoncavallo, Mascagni, Puccini
		Bizet, Gounod
		Tschaikowski, Mussorgski
		Smetana, Dvořak, Janáček
	Operette	Offenbach, Lecocq
		Johann Strauß, Suppé, Millöcker
	Sinfonien, sinfonische Dichtungen	Schubert, Schumann, Brahms, Liszt, Bruckner, später R. Strauss, Reger
		Berlioz, C. Franck
		Tschaikowski, Rimski-Korsakow
		Smetana, Dvořák
	Klaviervirtuosität und Klavierwerke	Liszt, Schumann, Chopin, Grieg
	Weiterführung der klassischen Kammermusik ins Konzertmäßige	
	Klavierlied	Schubert, Schumann, Brahms, Loewe, Wolf
	große Chorwerke	Mendelssohn, Liszt, Brahms, später Pfitzner, Reger, Haas
	Lockerung des Harmoniegerüsts durch Chromatik	besonders seit dem „Tristan“

	Grundlagen	Träger
Impressionismus: seit 1880	Fortwirken der Romantik	Sinfonieopern, sinfonische Dichtungen (R. Strauss, Pfitzner und zahlreiche andere Komponisten)
	Aufweichen der Tonalität	
	Aufspaltung von Harmonie, Melos und Rhythmus in Klangwerte	von Frankreich ausgehend (besonders Debussy), aber von Rußland aus beeinflußt, Aufnahme exotischer Anregungen
Neue Musik: seit 1910	Weitertreiben der impressionistischen Chromatik bis zur Gleichberechtigung der zwölf Halbtöne	Schönberg, Hauer, Webern
	Klangfarbenmelodie	Webern, früher auch Skrjabin
	neue Linearität, teils ohne, teils mit erweiterter Tonalität	Bartók, Hindemith, J. N. David, Honegger, Pepping, Dallapiccola
	Rückgriff auf Diatonik	französ. „Gruppe der Sechs“ (Stravinsky)
	Nach- und Umgestaltung verschiedener Stilmittel, Erwecken des Rhythmus	
	Absage an überkommene Metren und Rhythmen	Messiaens „rhythmische Individualitäten“, Blachers „variable Metren“; Exotik
	serielles Durchorganisieren des gesamten Materials	Tondauer, Tonhöhe, Tonstärke, Tonfarbe, Rhythmus usw. werden einem straffen Reihengesetz unterstellt
	Durchbrechen des Seriellen durch „gelenkten Zufall“	Aleatorik (= Würfelzufall)
Elektronik: seit 1950	weiterentwickelte Reihentechnik	Stockhausen, Eimert, Boulez, Pousseur, Maderna, Nono
	Ton- und Geräuscherzeugung durch Elektronenröhren	
	Denaturierung der Instrumental- und Gesangsfarbe	
	neue Zeit- und Raumbegriffe	

Abaco, Felice dall' (1675–1742, Italiener), wirkte um 1700 in Modena, seit 1704 (vorübergehend in Brussel) als Kammerkonzertmeister in München, wo er gestorben ist. Schrieb vor allem Violinkonzerte und Kammermusik (Triosonaten). Führte zuweilen schon zweite Themen in seine ausgedehnten Sätze ein, nahm auch manche anmutige Rokokowendungen vorweg.

Abel, Karl Friedrich (1723–1787), beruhmter Gambenspieler und Komponist, geboren in Köthen, Schüler von J. S. Bach, 1746–58 in Dresden, seit 1759 in London, leitete 1765-82 mit Johann Christian Bach die „Bach-Abel-Concerts".

Abendroth, Walter (geb. 1896), Musikschriftsteller und Komponist, vor allem von Orchester- und Kammermusik; u. a. Sinfonien, Orchestervariationen uber „Schnitter Tod" (1946), „Sinfonische Musik" in drei Sätzen (1954, mit Zwolftonthema im Mittelsatz), Bratschenkonzert (1941), Trio für Flöte, Bratsche und Horn, Duo fur Flöte und Bratsche; auch Lieder.

Abraham, Paul (1892–1960, Ungar), studierte in Budapest, lebte in Berlin, begann mit Orchester- und Kammermusikwerken, ging dann zur Operette und zum Film uber, mußte 1933 nach den Vereinigten Staaten auswandern, zog sich infolge geistiger Storungen aus dem offentlichen Leben zuruck; 1956 Rückkehr nach Deutschland. Seine auf äußeren Erfolg zugeschnittenen Operetten pflegen – etwa im Gegensatz zu Johann Strauß, Paul Lincke und Jacques Offenbach – einen unverbindlichen, nirgends beheimateten Stil; u.a. „Der Gatte des Fraulein" (1928), „Victoria und ihr Husar" (1930), „Die Blume von Hawaii" (1931), „Ball im Savoy" (1932), kaum noch Operette, eher Revue.

Absil, Jean (geb. 1893, Belgier), Schuler von Gilson, Konservatoriumsprofessor in Brussel. Schrieb u. a. Sinfonien, Chorepisoden uber Peter Breughel (mit Orchester), Violin- und Klavierkonzerte, Kammermusik, Oratorium, Klavierwerke.

Abt, Franz (1819–1885), Thomasschüler, wirkte in Bernburg, Zurich und 1852–82 als Hofkapellmeister in Braunschweig, gestorben in Wiesbaden. Schrieb zahlreiche eingangige Lieder und vor allem Mannerquartette; insgesamt über 3000 Werke.

Adam, Adolphe Charles (1803–1856, Franzose), Sohn eines bedeutenden Klavierpädagogen deutscher Abstammung, wirkte meist in Paris. Fruchtbarer Vertreter der munteren französischen Spieloper. Bekannteste seiner 53 Bühnenwerke: „Der Postillion von Lonjumeau" (1836), „Wenn ich König wär" (1852) und das Ballett „Giselle" (1841).

Adam de la Halle (geb. um 1237 in Arras, gest. 1286 oder 1287 in Neapel), war anfangs Geistlicher, dann Troubadour; er hinterließ Lieder, dreistimmige

Rondeaus und Motets sowie „Jeux", kleine (wahrscheinlich unbegleitete) Liederspiele: „Le jeu de la feuillée" und v. a. „Le jeu de Robin et de Marion".

Adam von Fulda (um 1445-1505), schrieb ein musikalisches Traktat, eine Messe, kontrapunktische Hymnen und Antiphone.

Agricola, Alexander (eigentl. Ackermann, häufig auch nur mit dem Vornamen zitiert; um 1446–1506, Deutscher), als Kapellsänger lebte er in Mailand, Cambrai und am Hofe Philipps des Schönen von Burgund. Lieder, Motetten, Messen, Magnificats. Stilistisch zwischen Dufay und Ockeghem stehend.

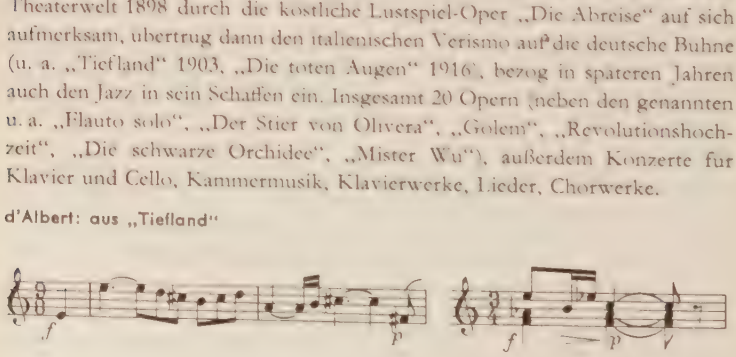
Agricola, Johann Friedrich (1720–1774, Schüler von J. S. Bach, später in Berlin von Quantz, seit 1759 Dirigent der königl. Kapelle in Berlin als Nachfolger von Graun). Schrieb kaum noch bekannte Opern, Psalmen, Oden, Sonaten; war auch als Musikschriftsteller unter dem Pseudonym „Olibrio" tätig. Melodienfreudige Gefühlsmusik.

Ahrens, Joseph (geb. 1904), katholischer Kirchenmusiker, wirkt als Hochschullehrer in Berlin. Schreibt vorwiegend für kultische Zwecke (Messen, Motetten usw.). Sonstige Hauptwerke das Orgelchoralwerk „Das heilige Jahr" (1950), eine „Matthäus-Passion" (1950), ein Orgelkonzert mit Bläsern (1954).

Albéniz, Isaac (1860–1909, Spanier), musikalisches Wunderkind, als Sechsjähriger in Paris Schüler von Marmontel, reiste als jugendlicher Pianist durch Europa und Amerika, studierte später bei Gevaert, vorübergehend auch bei Liszt. Mitbegründer der neueren spanischen Nationalschule. Französische Klangaufspaltung, nationalspanischer Tanz und Sinn für das Virtuose mischen sich in seinem buntfarbigen Werk. Klavierwerke („Suite espagnole", „Iberia-Suite"), Opern und Zarzuelas (Singspieloperetten), Lieder, Oratorium.

d'Albert, Eugen (1864–1932), Sohn eines deutschen Tanzkomponisten, hervorragender Pianist (Liszt-Schüler) und dramatischer Komponist. Machte die Theaterwelt 1898 durch die kostliche Lustspiel-Oper „Die Abreise" auf sich aufmerksam, übertrug dann den italienischen Verismo auf die deutsche Bühne (u. a. „Tiefland" 1903, „Die toten Augen" 1916), bezog in späteren Jahren auch den Jazz in sein Schaffen ein. Insgesamt 20 Opern (neben den genannten u. a. „Flauto solo", „Der Stier von Olivera", „Golem", „Revolutionshochzeit", „Die schwarze Orchidee", „Mister Wu"), außerdem Konzerte für Klavier und Cello, Kammermusik, Klavierwerke, Lieder, Chorwerke.

d'Albert: aus „Tiefland"



Albinoni, Tommaso (1671–1750, Italiener), besonders bekannt als Komponist von über 50 Opern für Venedig; ferner Kantaten, Ballette, mehrstimmige Concerti, Triosonaten, Kammer- und Kirchensonaten. J. S. Bach wählte verschiedentlich Themen von Albinoni für Klavierfugen.

Albrechtsberger, Johann Georg (1736–1809, Österreicher), Hoforganist in Wien, Kapellmeister am Stephansdom, zeitweise Lehrer Beethovens. Sehr geschätzt als Kontrapunktlehrer.

Alfano, Franco (1878–1954, Italiener), studierte u. a. in Leipzig, war Konservatoriumsdirektor in Bologna und Turin. Schrieb Sinfonien, Kammermusik, vor allem Opern, darunter „Auferstehung" (1904, nach Tolstoi), „Der Schatten Don Juans" (1914, neubearbeitet 1941 als „Don Juan de Mañara"), „Madonna Imperia" (1927), „Sakuntala" (1921), „Cyrano von Bergerac" (1936), „Dr. Antonio" (1950). Alfano beendete Puccinis „Turandot".

Alfvén, Hugo (1872–1960, Schwede), eigenwuchsiger Nachromantiker, oft schwermütig. Schrieb u. a. Sinfonien, sinfonische Dichtungen, drei „Schwedische Rhapsodien", Orchesterfantasie „Midsommarvaka" (1949), Kammer- und Klaviermusik, Ballett „Der verlorene Sohn" (1957), Chorwerke, Lieder.

Alix, René (geb. 1907, Franzose), Kontrapunktiker, schrieb u.a. Orgel-, Klavier- und Kammermusik, Klavierkonzert, Chorwerke, Lieder, eine Oper „Yolande" (1937).

Altnikol, Johann Christoph (1719–1759), Schüler und Schwiegersohn von J. S. Bach, auf dessen Empfehlung er Organist in Naumburg wurde. Von seinem kompositorischen Schaffen ist wenig bekannt; wichtig jedoch seine Zusammenarbeit mit Bach in der Sichtung und Erhaltung von dessen Werk.

Ambrosius, Hermann (geb. 1897), Pfitzner-Schüler. Sein kompositorisches Schaffen wurzelt in klassisch-romantischer Tradition; verwendet gleichwohl neue Klangerzeuger wie Trautonium und Elektronium; schrieb 8 Sinfonien, Opern, Oratorien, die sinfonische Dichtung „Faust" (1923), Konzerte für verschiedene Instrumente, Klavierwerke (Etüden), Kantaten und Chöre.

Anders, Erich (eigtl. Freiherr Wolff von Gudenberg, geb. 1883), Reger-Schüler, klangschön musizierender Komponist zwischen Richard Strauss und Impressionismus, schrieb für Orchester u. a. „Spitzweg-Bilder", „Figaro Figurinen", „Sinfonischer Vorspruch", ein Oboenkonzert, ferner Kammermusik, 7 Bühnenwerke (darunter die Oper „Venezia" 1917, die Szene für Musik „Tod und Leben" 1920), Klaviermusik, Chöre, Lieder.

Andreae, Volkmar (1879–1962, Schweizer), bekannt vor allem als Dirigent, geht von R. Strauss aus, schließt sich keiner Richtung an; schrieb u. a. Sinfonie in C-Dur, Suiten (z. T. mit Chor), Violin- und Oboenkonzerte, Kammer- und Klaviermusik, Chorwerke, Bühnenmusik, Lieder, Opern („Ratcliff" 1915, vier Einakter „Abenteuer des Casanova" 1924).

Andriessen, Hendrik (geb. 1892, Holländer, Organist, schrieb u. a. Sinfonien und andere Orchesterwerke, Kammermusik, Orgelstücke, kirchliche Chorwerke, eine Oper „Philomela" (1950).

Anfossi, Pasquale (1727–1797, Italiener, Schüler von Sacchini und Piccini, längerer Aufenthalt im Ausland, in den letzten Jahren Kapellmeister an San Giovanni a Laterano. Neben Oratorien, Messen usw. schrieb er (verhältnismäßig spät) etwa 76 Opern (Texte überwiegend nach Metastasio, von denen besonders die Buffoopern geschätzt waren wegen ihrer viel beachteten Finale, während bei den Opere serie die Kraft der Instrumentalbegleitung gerühmt wurde: u. a. „Il finto medico" (1764, „La finta giardiniera" 1774, „Il cavaliere per amore" (1784).

Antheil, George (1900–1959, Nordamerikaner, wollte das „Abstrakteste vom Abstrakten" zum Klingen bringen, dafür z. B. die hundertfachen Wiederholungen eines Taktes, die Einbeziehung von Maschinengeklapper; einst eine Sensation, heute „Musique concrète". Berühmt das Orchesterstück „Mechanisches Ballett" mit 10 Klavieren, elektronischen Instrumenten, Maschinen. Schrieb u. a. Sinfonien, Werke für Kammerorchester, Ballette, Schauspielmusik, Opern („Transatlantic" 1930, „Helen retires" 1934, „Volpone" 1953, „Venus in Afrika" 1957, Kammermusik, Filmmusik („Once in a blue moon", „The buccaneer").

Apostel, Hans-Erich (geb. 1901 in Karlsruhe, Österreicher), Schüler von Schönberg und Berg, doch auch der Klassik und Brahms verpflichtet, läßt sich durch Bilder bekannter neuerer Maler anregen, schreibt in freier Zwölfton-Reihentechnik. Viele Lieder (op. 3 nach H. Lüdtke, op. 9 nach Hölderlin, op. 15 nach Stefan George, op. 18 nach Trakl, op. 22 nach Rudolf Fehmayer); ferner Klaviervariationen nach Kokoschka-Zeichnungen op. 1, Klavierstücke nach Kubin-Zeichnungen op. 13 u. 13a, Orchestervariationen über ein Haydn-Thema op. 17 (1951), ein Requiem nach Rilke op. 4, zwei Streichquartette, fünfsätziges Bläserquartett op. 14, Sonatinen für Bläser.

Arenski, Anton Stepanowitsch (1861–1906, Russe), Schüler von Rimski-Korsakow, ähnelt zuweilen Tschaikowski, schrieb u. a. 3 Opern („Traum auf der Wolga" 1892, „Raphael" 1894, „Nal und Damajanti" 1899), das Ballett „Ägyptische Nacht", 2 Sinfonien, größere und kleinere Werke für Orchester mit Klavier, Geige, Cello, außerdem Kammermusik (darunter ein Streichquartett für Geige, Bratsche und zwei Celli), Klavierwerke, Chöre, Lieder.

Arnold von Bruck (etwa 1490–1554, Österreicher), schrieb eine große Anzahl geistlicher und weltlicher Lieder von kunstvollem, an den Niederländern geschultem Satz, meist vier- oder fünfstimmig, auch Motetten und Choralbearbeitungen.

Arrieu, Claude (geb. 1903, Französin), schreibt Bühnenmusik, Ballette und Opern (u.a. „Noé" 1934, „Les deux rendez-vous" 1949), sinfonische Dichtung

496 a

▲ Ägyptische Wandmalerei aus Theben (Doppeloboe-, Lauten- und Harfenspielerin)

▼ Dreieckharfe auf dem sogenannten „Tigarane-Relief". Aus einem Grab in Memphis (4. Jahrhundert v. Chr.)

▲ Musizierende Frauen mit Harfe, Kithara und Lyra. Griechisches Vasenbild (Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr.)

▼ Szenen aus einer attischen Schulstube (Außenbild einer griechischen Schale)

Schalmei, Syrinx, Tamburin, mit Plektron geschlagenes Lauteninstrument (aus einer türkischen Miniatur des 18. Jahrhunderts)

Auf der Meermuschel gaben die Samurai der Ritterzeit Japans die Kampfzeichen für den Beginn der Schlachten im Kriege und den Auftakt der Kampfspiele in Friedenszeiten

Schintoistische Priester beim Spiel auf der kleinen und großen Trommel und mit der „Mundorgel"

„Hero und Leander" (1928), Orchesterkonzerte mit Klavier (auch 2 Klaviere), Violine, Flöte, ferner Kammermusik, Chorwerke, Lieder.

Ascher, Leo (1880–1942, Österreicher), ursprünglich Jurist, hatte Erfolg mit volkstümlichen Operetten wie „Hoheit tanzt Walzer" (1912), „Der Soldat der Marie" (1915), „Fruhling im Wiener Wald" (1933). Auch Tänze und Charakterstücke.

Aspelmayr, Franz (1728–1786, Österreicher), musikgeschichtlich in mehrfacher Hinsicht bedeutsam: als Singspielkomponist (u. a. „Die Kinder der Natur" 1780, „Der Sturm" 1782), als Vertoner von Rousseaus Melodrama „Pygmalion" (1772), als Komponist dramatischer (im Sinne Glucks) Ballette (u. a. „Agamemnon", „Iphigenie", zehn Jahre vor Mozart bereits „Les petits riens" 1768) und als musikalischer Vorbereiter von Haydns Instrumentalmusik (Sinfonien, Divertimenti, Trios, Streichquartette).

Assafjew, Boris (1884–1949, Russe), bekannt als Biograph von Glinka, Skrjabin, Mussorgski, Tschaikowski, Stravinsky u. a.; schrieb vier Sinfonien, ein Klavierkonzert, Kammermusik, neun Opern (u. a. „Sturm" 1940, nach Ostrowski), mehrere Ballette (u. a. „Der Gefangene aus dem Kaukasus" 1938), Schauspielmusik.

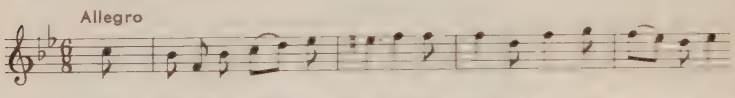
Aßmayer, Ignaz (1790–1862, Österreicher), Schuler von Michael Haydn, mit Schubert befreundet, Kirchenkapellmeister, schrieb zwei Oratorien, 15 Messen, Offertorien, eine Sinfonie, Kammermusik.

d'Astorga, Emanuele (1680–1755 oder 1757, Sizilianer), spanischer Herkunft, lebte in Italien, Wien, London, Sizilien, Portugal. War nicht Berufsmusiker, sondern kenntnisreicher Dilettant, schrieb vorwiegend „gesellschaftsmusikalische" Kammerkantaten, die Pastoraloper „Dafni" (1709); berühmt sein Stabat mater für Soli, Chor, Orgel und Orchester (1707).

Atterberg, Kurt (geb. 1887, Schwede), orchestral an R. Strauss erinnernd, romantisch, nationalbetont; schrieb sinfonische Dichtungen („Värmlandsrhapsodie" 1933), 8 Sinfonien (u. a. „Meeressinfonie"), Orchesterkonzerte mit Klavier, Geige, Cello, Horn, ferner Suiten, Ballettmusik, Kammer- und Klaviermusik, Lieder, vor allem Opern wie „Der Schelm von Bergen" (1934), „Herwarths Heimkehr" (1936), „Aladdin" (1941), „Der Sturm" (1948, nach Shakespeare) u. a.

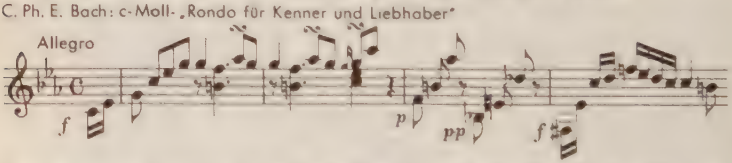
Auber, Daniel François Esprit (1782–1871, Franzose), komponierte schon als Knabe, sollte Kaufmann werden, ging – gefördert durch Cherubini – zur Musik über; lebte meist in Paris. Schrieb über 40 Opern. Meister der komischen, überaus anmutigen französischen Oper („Maurer und Schlosser" 1825, „Fra Diavolo" 1830), aber auch der sogenannten großen Oper; Gipfelwerk ist „Die Stumme von Portici" (1828), deren Erfolg ihn veranlaßte, in

„Der Gott und die Bajadere" (1830) ebenfalls eine stumme Hauptperson einzuführen, diesmal aber nicht spielend, sondern tanzend.

Auber: „Die Stumme von Portici"

Auric, Georges (geb. 1899, Franzose, Schuler von d'Indy, Nachimpressionist, gehört zur „Gruppe der Sechs", hier durch Satie beeinflußt, auch durch Stravinsky; seit 1962 Leiter der Pariser Oper; schrieb bisher Opern („Sous le masque"), Ballette („Chemin de lumiere" 1952, „Die Matrone" 1925, „Phädra" 1950), Schauspielmusik, Klavierkonzert, Kammer- und Klaviermusik, Lieder, Filmmusik („Ritifi", „Moulin rouge").

Bach, Carl Philipp Emanuel (geb. 1714 in Weimar, gest. 1788 in Hamburg), Sohn von Johann Sebastian Bach, studierte zuerst Jura, ging aber zur Musik uber. 1740–1767 Kammercembalist Friedrichs des Großen in Berlin (daher zuweilen der „Berliner Bach" genannt), 1768–1788 als Nachfolger Telemanns Kirchenmusikdirektor in Hamburg (daher auch als „Hamburger Bach" bezeichnet). Entwicklungsgeschichtlich vor allem bedeutsam als einer der wesentlichen Neuformer des Sonatensatzes, schrieb uber 250 Klavierwerke, besonders wichtig die „Preußischen Sonaten" (1742), die „Württembergischen Sonaten" (1744) und die hervorragenden Sonaten, Rondos und Fantasien „für Kenner und Liebhaber" aus seinem letzten Lebensjahrzehnt; in diesem Zusammenhang ist seine Schrift „Versuch uber die wahre Art, das Clavier zu spielen" (noch in Berlin entstanden) hervorzuheben. Auch viele Vokalwerke (z. B. mehr als 22 Passionen), von denen besonders die Vertonung geistlicher Lieder und Oden im Rahmen der sogenannten ersten Berliner Liederschule vorübergehend eine große Rolle gespielt haben.

C. Ph. E. Bach: c-Moll-„Rondo für Kenner und Liebhaber"

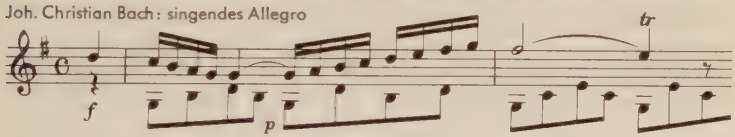


Bach, Johann Bernhard (1676–1749), Vetter zweiten Grades von Joh. Sebastian Bach, Organist in Erfurt, Magdeburg und (1703–1749) in Eisenach als Nachfolger von Joh. Christoph Bach. Beachtliche Orchestersuiten.

Bach, Johann Christian (geb. 1735 in Leipzig, gest. 1782 in London), Sohn von J. S. Bach, Schuler seines Vaters und seines Bruders Carl Philipp Emanuel. 1756–62 in Italien, trat zum Katholizismus uber, wurde Mailander Dom-

organist (daher der „Mailänder Bach" genannt). 1762–1782 in London (daher auch „Londoner" oder „Englischer Bach") als Musikmeister der Königin, leitete zusammen mit Karl F. Abel seit 1764 die berühmten Bach-Abel-Konzerte. Schrieb Chöre, Kantaten, Oratorien, zwanzig Opern, zahlreiche Instrumentalwerke (Sinfonien, Konzerte für verschiedene Instrumente, Kammermusik, Klavierstücke). Sein „singendes Allegro" hat Mozart dankbar übernommen. Stilistisch vereinigt er italienische Melodiensüße mit Mannheimer Satztechnik.

Joh. Christian Bach: singendes Allegro

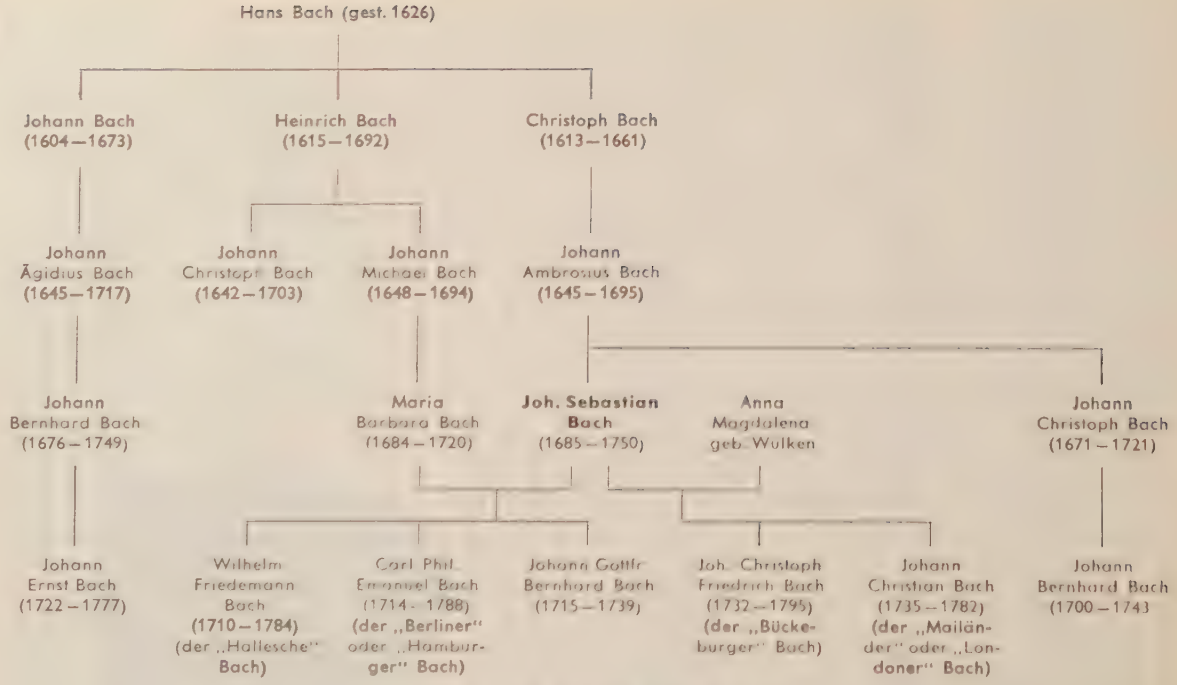


Bach, Johann Christoph (1642–1703), Onkel von Johann Sebastian Bach, Organist in Eisenach, schrieb Choralvorspiele, Klaviervariationen, Motetten, die biblische Historie „Es erhub sich ein Streit".

Bach, Johann Christoph Friedrich (1732–1957), Sohn und Schüler von Johann Sebastian Bach, Altersgenosse Haydns, studierte anfangs Jura, dann Musik. 1750 trat er in die Buckeburger Hofkapelle ein, war seit etwa 1758 deren Leiter (daher der „Buckeburger Bach" genannt). Beachtliche Oratorien, Kantaten, Quartette für verschiedene Instrumente, Klavierwerke u. a.

Bach, Johann Michael (1648–1694), Onkel und Schwiegervater von Johann Sebastian Bach (Vater von Maria Barbara), Organist in Gehren bei Arnstadt, bedeutend als Komponist von Choralvorspielen.

Bach, Johann Sebastian, geboren am 21. März 1685 in Eisenach als Sproß einer mitteldeutschen Musikerfamilie. Nach dem Tode der Eltern wurde er von seinem zehnten Lebensjahre an erzogen und unterrichtet von seinem älteren Bruder Johann Christoph, damals Organist in Ohrdruf. Seit 1700 in Lüneburg, 1703 als prinzlicher Violinist in Weimar, im gleichen Jahre Organist in Arnstadt. Kurze Ausflüge nach Hamburg, Celle und Lübeck, um die Organisten Reinken und Buxtehude zu hören. 1707 Organist in Mühlhausen i. Thür. Dort Heirat mit seiner Kusine Maria Barbara Bach. Seit 1708 Hoforganist und Kammermusikus (seit 1714 Hofkonzertmeister) in Weimar. Seit 1717 Kammermusikdirektor in Köthen. Nach dem Tode seiner Frau heiratete er 1721 Anna Magdalena Wulkens, wiederum eine Musikertochter. 1723 wurde er als Nachfolger von Johann Kuhnau Thomaskantor und Uni-



Stammbaum der den Namen Bach tragenden Musiker

versitätsmusikdirektor in Leipzig. Wie Händel erblindete er in den letzten Lebensjahren. Gestorben am 28. Juli 1750 in Leipzig. Ihn überlebten sechs Söhne und vier Töchter; fünf Söhne und fünf Töchter starben vor ihm.

Bachs Kompositionen wurden zum großen Teil für bestimmte Zwecke, Orte, Veranstaltungen, Personen und dergleichen geschrieben, entstanden also im alltäglichen Rahmen einer durchaus handwerklichen Tätigkeit: der Kammermusikdirektor in Kothen hatte Kammermusik zu liefern, der Thomaskantor hatte Sonntag um Sonntag Kantaten oder Orgelstücke vorzuführen, Motetten zu komponieren, der Lehrer schrieb für seine Schüler Unterrichtswerke. Aber dieser nie über die engere Heimat hinausgekommene musikalische Handwerksmeister, dessen Arbeitsweise sich nicht von der anderer bedeutender Kantoren seiner Zeit unterschied, schuf Werke, die durch ihre Genialität die Welt eroberten und die Zeiten überdauerten.

Seine Leistung wirkt um so stärker, als Bach nicht etwa den Gipfel einer geschlossenen Musikkultur darstellt, sondern mitten in einer Übergangszeit geschaffen hat, scheinbar ohne von ihren Kampfen beruhrt zu werden oder sie beeinflussen zu wollen. Der abklingende kontrapunktisch-imitatorische, polyphone Stil der kirchlichen Kantorenmusik erreicht in seinem Werk noch einmal einen weithin sichtbaren Hohepunkt, und der bereits Jahrzehnte vor seinem Tode sich regenden harmonischen Richtung des weltlich höfischen Musizierens hat er unbewußt entscheidendes Rustzeug auf den Weg gegeben. Beide Richtungen aber vereinigt sein Werk in großartiger Geschlossenheit. Der frühere Streit, ob Bach ein „gotischer" oder ein „barocker" Musiker sei, ist heute abgeklungen; er ist beides und keins von beiden.

Unberuhrt blieb Bachs innere Haltung auch von den außermusikalischen Entwicklungen seiner Zeit. „Zu Gottes Ehre allein" schrieb er seine Werke, auch als die sogenannte Aufklarung in Europa mehr und mehr Fuß faßte. Als protestantischer Kantor in Leipzig schrieb er kirchliche Werke für den katholischen Hof in Dresden.

Bachs Musik ist Ausdruck eines ungewohnlich starken inneren Erlebens, zugleich aber Spiegelung eines fast mathematischen, konstruktiven Denkens, zu dem auch heute wieder viele Komponisten neigen. Wenn ihn Beethoven als „Urvater der Harmonie" bezeichnet, so meint er damit die von Bach kühn erweiterte, logisch begründete Kunst, alle damals denkbaren (durch Andreas Werckmeisters „gleichschwebende Temperatur" auch auf dem Klavier zu verwirklichenden) zwölf Dur- und zwölf Molltonarten zu charakterisieren und untereinander in Beziehung zu setzen. Dementsprechend erschließt sich Bachs Melodik einem erweiterten Harmonienbereich und schafft zugleich aus sich heraus harmonisch-logische Abläufe; dabei ist sie mehr als nur Melodie, nämlich Thema und Motiv und somit Ansatz zu polyphonem Komponieren.

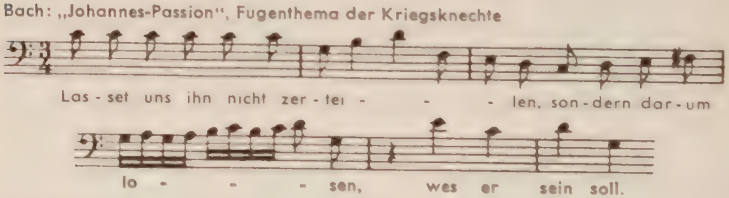
Das vermag sie jedoch nur, weil in ihr eine unerschöpfliche Fülle treibender, zwingender, verklammernder, rhythmischer Kräfte wirksam ist. Nur wenigen Musikern ist es gegeben, Harmonie, Melodie und Rhythmus zu einer so dichten, sich wechselseitig bedingenden Einheit zu verbinden. Demgegenüber tritt der Klang, also das tönende Nach-außen-wirken-wollen, etwas zurück; wo er freilich angestrebt wird, offenbart er sich überwältigend.

Alle Gebiete der musikalischen Komposition (außer der Oper) hat Bach mit einer kaum zu übersehenden Zahl von Werken bereichert; sehr vieles ist freilich verlorengegangen.

Vokalwerke:

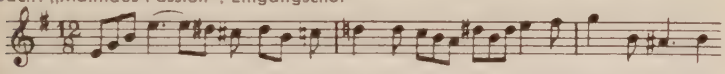
Passionen. Von den ursprünglich fünf Bach zugeschriebenen Passionen stammt die nach Lukas nicht von ihm, die nach Markus ist nur bruchstückweise erhalten, eine weitere ist nicht mit Bestimmtheit nachzuweisen. So bleiben nur die folgenden:

„Johannes-Passion" (1723), herb, gerafft und übersichtlich im Aufbau, elf Choralsätze als entscheidende Bauträger, nur wenige Arien. Erzähler (Tenor) schildert die Vorgänge von Christi Gefangennahme bis zum Begräbnis, Einzelpersonen (Jesus, Petrus, Pilatus – Bässe, Magdalena – Sopran) geben nur knappe Einwürfe, die verschiedenen Gruppen (Jünger, Juden, Kriegsknechte usw.) werden durch den Chor dargestellt, das Orchester bald stützend und bald selbständig. Das ganze ist aufgeteilt in zwei Hauptabschnitte. Die Thematik ist auffallend bildhaft, zuweilen tonmalerisch, beziehungsreich im Zurückgreifen auf früheres Geschehen. Dramatisch die abgestimmten Gegensätze zwischen homophonen und polyphonen Partien. – 130 Min.

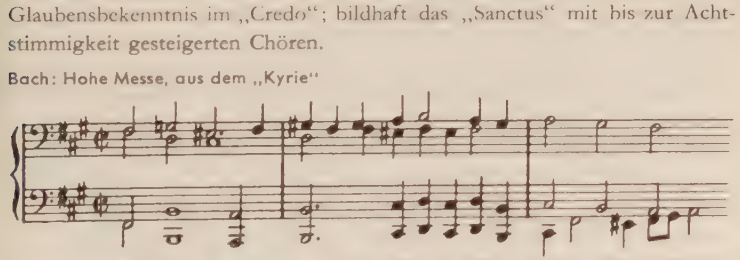
Bach: „Johannes-Passion", Fugenthema der Kriegsknechte

„Matthäus-Passion" (1729), heute das weltbekannte Großwerk Bachs, wurde – wie die Johannes-Passion – zu Lebzeiten des Meisters nur drei- oder viermal aufgeführt. Wiederbelebt hundert Jahre später durch Mendelssohn (1829). Dreizehn Choralsätze (Untergrund: „O Haupt voll Blut und Wunden"), je nach Stimmung andersartig harmonisiert und gesetzt, unterbauen eine dramatisch gesehene Bildfolge von einigen zwanzig Szenen. Rezitative, ausgesponnene Sologesänge, Chöre (vielfach Doppelchöre), Choräle und Orchester sind dicht ineinander verwoben, zugleich im einzelnen dramatisch schlagkräftig (Kurzchöre, Kurzrezitative), ja bühnenmäßig anschaulich (Gefangennahme

Christi mit dem achtstimmigen Chor „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?"; Christus vor dem Hohenpriester, falsche Zeugen, Verspottung Christi usw.). Wesentlich auch der „Leitklang", den das Streichorchester jeweils den Worten Christi beigibt. – Bei der Uraufführung war das Werk nur spärlich mit Solisten, Chor und Orchester besetzt. – Etwa 200 Min.

Bach: „Matthäus-Passion", Eingangschor



„Hohe Messe in h-Moll" (entstanden 1733–1738), teilweise aus früheren Werken zusammengestellt, Vertonung eines lateinischen Textes für den katholischen Hof in Dresden durch einen protestantischen Kantor. Barocke Pracht und gotische Vielstrahnigkeit in den vielstimmigen Chören (besonders in den Chorfugen) und dem zuweilen opernhaft glanzenden Orchester; dazu eindringliche Soli, die wirklich Gesange von einzelnen, gleichsam protestantische Zwiesprache des einzelnen mit Gott darstellen. Vier Großabschnitte: im „Kyrie" umrahmen zwei Chorfugen (funf- bzw. vierstimmig) ein Sopranduett; weitgespannte Stimmungswelt im „Gloria" mit Orchesterglanz, Chormysterium („Qui tollis") und beredten Soli; umfassendes musikalisches Glaubensbekenntnis im „Credo"; bildhaft das „Sanctus" mit bis zur Achtstimmigkeit gesteigerten Chören.

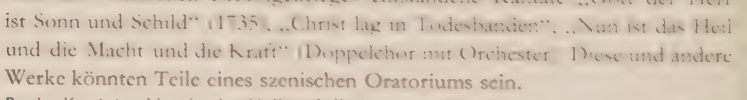
Bach: Hohe Messe, aus dem „Kyrie"

„Magnificat" (1723), ebenfalls lateinischer Text, auffallend bildkraftig in Stimmführung und Klangfarbung von Orchester, Chor und Soli; viele Stellen sind musikalisch so uberdeutlich gefaßt, daß man von einer Übersetzung des lateinischen Textes in tönende Sichtbarkeit sprechen konnte (eine im Barock beliebte Kompositionsweise).

„Weihnachtsoratorium" zusammengestellt aus sechs Kantaten fur weltliche Festlichkeiten, dann aber 1734/35 aufgefuhrt und gedacht fur die Sonn- und Feiertage der heiligen zwölf Nachte. Trotz der ursprünglichen Bestimmung „weihnachtlich" wirkend, weil weltliche und kirchliche Musik sich stilistisch noch vielfach ähnelten. Bach mag, als er die Bezeichnung Oratorium wahlte, an eine Gesamtaufführung gedacht haben (die sich freilich bis heute noch nicht voll bewährt hat), jedenfalls an kein wirkliches Oratorium – genausowenig wie bei

seinem sog. Himmelfahrts-Oratorium „Lobet Gott in seinen Reichen". In der heute üblichen Gestaltung eine skizzierte Weihnachtsgeschichte: Verkündigung / Die Hirten / An der Krippe / Christi Namengebung / Die Weisen aus dem Morgenlande / Herodianische Verfolgung. Keine wirklich durchgehende, sondern nur angedeutete Handlung, Stimmungsbilder in Rezitativen, Arien und Chören.

Kirchliche Kantaten. Bach soll fünf vollständige Jahrgänge kirchlicher Kantaten geschrieben haben. Mehr als ein Drittel davon ist verloren, rund zweihundert sind erhalten. Die meisten davon sind Chor-, die übrigen Solokantaten. In der Gestalt schließen sie sich vielfach an Erdmann Neumeisters (1671–1756) Übertragung der weltlichen auf die kirchliche Kantatenform an (bei Neumeister drei Gruppen: nur Rezitativ und Arie / mit gereimten Sprüchen für Chor / Bibeltexte oder Choräle). Bachs Kirchenkantaten sind ursprünglich einteilig, dann zweiteilig (erster Teil vor, zweiter Teil nach der Predigt), endlich überwiegend Choralkantaten. Besetzung: Soli, Chöre, Orchester, Orgel. Berühmte Kirchenkantaten: die dramatischen Choralkantaten „Ein feste Burg" (1730) und „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (1731), die während des Polnischen Erbfolgekrieges entstandene Kantate „Gott der Herr ist Sonn und Schild" (1735), „Christ lag in Todesbanden", „Nun ist das Heil und die Macht und die Kraft" (Doppelchor mit Orchester). Diese und andere Werke könnten Teile eines szenischen Oratoriums sein.

Bach: Kantate „Nun ist das Heil und die Macht und die Kraft"



Weltliche Kantaten. Zahlreiche Werke zu allen möglichen Gelegenheiten (Geburtstage, Ratswechsel, neue Gutsherrschaft, Überhandnehmen des Kaffeetrinkens usw.), vielfach eigentlich kleine Singspiele oder „Operetten" mit einfachen Besetzungen in einfacher Sprache, humorvoll. Etwa: „Jagdkantate" (1716), „Der zufriedengestellte Aeolus" (Müller-Kantate, 1725), „Schweigt stille, plaudert nicht" (Kaffeekantate, 1732), besonders „Der Streit zwischen Phobus und Pan" (1731), der wie ein Vorläufer von Beckmessers Preisliedplattheiten aus Wagners „Meistersingern" anmutet.

Motetten. Mit Sicherheit stammen von J. S. Bach nur sechs. Ihr polyphoner, zuweilen mehr instrumentaler als vokaler Stil sowie besondere Einzelheiten lassen vermuten, daß sie mit stützender (also nicht selbständiger) Instrumentalbegleitung aufgeführt wurden. Von nicht zu kleinen, geschulten Chören werden sie heute a cappella gesungen. Textlich bestehen sie aus Choralen und Bibelworten, im Wechsel oder verschränkt. Musikalisch reichen sie von Drei-

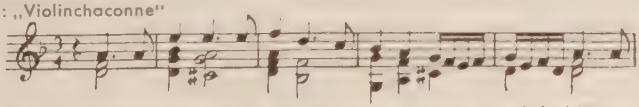
bis Achtstimmigkeit (dann meist doppelchörig). Formbeispiel die Motette „Jesu meine Freude": sechs variierte Choralstrophen jeweils getrennt durch einen Motettensatz. (Samtlich nicht für den Gottesdienst geschrieben.)

Geistliche Lieder. In dem 1736 erschienenen, von dem Zeitzer Schloßkantor Georg Christian Schemelli herausgegebenen „Musicalischen Gesangbuch" stehen 954 Lieder, von denen nach neuerer Forschung einundzwanzig (Max Seiffert) oder vierundzwanzig (Albert Schweitzer) von J. S. Bach vertont sein sollen, choralartige, doch ins Ariose gewandelte Gesänge mit bezifferter Baßstimme. Bekannt u. a. „Vergiß mein nicht", „Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange". (Dagegen stammt das viel gesungene „Willst du dein Herz mir schenken" – von Paul Graener in seiner Friedemann-Bach-Oper benutzt – kaum von J. S. Bach.)

Instrumentalwerke:

Kammermusik:

Bach ändert in seinen Instrumentalwerken kaum etwas an den zu seiner Zeit bestehenden Formgrundrissen, ohne sich dabei aufkommenden Neuerungen deutscher, englischer, französischer oder italienischer Herkunft zu verschließen. Invention, Praludium, Fuge, Suite (Kernform oder mit Zusatzen), Chaconne, Passacaglia, Kirchensonate sind die von ihm ubernommenen Grundformen. Wohl aber baut er sie nach innen aus, verdichtet sie harmonisch, thematisch-motivisch, polyphon, rhythmisch, instrumental-technisch (Bach spielte hervorragend Orgel, Klavier und Geige). Manches Werk läßt sich auf verschiedenartigen Instrumenten spielen, andere (Kunst der Fuge) erscheinen losgelost von jeder instrumentalen Wiedergabe, sind vergeistigtes musikalisches Denkspiel.

Bach: „Violinchaconne"

Sonaten für Geige allein (um 1720), eigentlich drei Sonaten und drei Suiten. Insbesondere die zweiten Sonatensatze (Fugen) verlangen den alten gewolbten Bogen und den flachen Steg, damit die Polyphonie zur Geltung kommt. Ähnliches gilt vor allem für die berühmte Chaconne aus der d-Moll-Suite.

Suiten für Cello allein (um 1720), das Polyphone tritt zuruck, eine für „Cello discordato" (a-Saite nach g herabgestimmt), eine andere fur die funfsaitige Viola pomposa (im Arm gehaltenes „Cello").

Klavier-Violin-Sonaten, eigentlich sechs Sonaten fur Cembalo concertato (ausgeschriebener Cembalopart), Violine und Continuo. Über dem Meinungsstreit, wie das Continuo zu besetzen sei (zweites Cembalo oder Cello), werden die Werke selbst immer unbekannter. Kostbarste Hausmusik.

Triosonaten für zwei Geigen (oder Flöten) und Continuo. Aus der Leipziger Zeit, daher reifer, weniger spielerisch als konstruktiv. Eine weitere Triosonate für Geige, Flöte und Cembalo steht am Schluß des „Musikalischen Opfers" (1747), wohl das konzentrierteste Werk der ganzen Gattung, in den vier Sätzen (formal Kirchensonate) wird das aufsteigende Molldreiklangsmotiv und die chromatisch absinkende Weiterführung (Thema stammt von Friedrich dem Großen) polyphon durchgeführt und geistig durchleuchtet.

Weitere Kammermusikwerke u. a.: Sonaten für Klavier und Flöte, für Klavier und Gambe, für Geige und bezifferten Baß. Technisch verhältnismäßig leicht zu bewältigen. Ferner Kompositionen für die Laute.

Klaviermusik:

Viele seiner Klavierwerke wollte Bach verstanden wissen als „Gemüths Ergetzung" und als Lehrstücke für das „polyphone" Spiel, für das „cantable" Spiel und für die „Composition". Unter diesen Gesichtspunkten muß man auch heute an die vielfältige Wunderwelt seiner Klavierkompositionen herangehen. Ob sie für Klavichord oder Cembalo oder Spinett bestimmt waren, ist nur aus bestimmten Stil- und Spieleigentümlichkeiten zu erkennen; fest steht, daß Bach dafür war, das Studium der Tasteninstrumente auf dem Klavichord zu beginnen (so auch Händel).

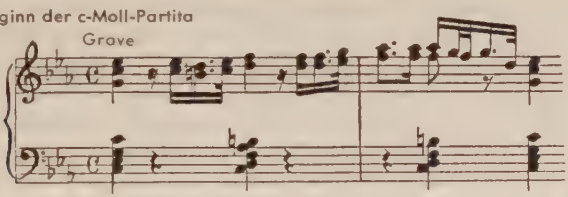
„Kleine Präludien und Fugen für Anfänger", zum Teil aus dem „Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann" (um 1720), zum Teil aus Stücken für andere Schüler, ein Lehrgang vom einfachen Menuett-Trio bis zu „Präludium und Fuge" (vierstimmig).

Zwei- und dreistimmige Inventionen, ursprünglich Praambeln und Fantasien genannt, dann (Überarbeitung 1723) als Inventionen (zweistimmige) und Sinfonien (dreistimmige) bezeichnet. Je fünfzehn Stücke durch die Moll- und Durtonarten, gemäß dem Brauch der Zeit nie mehr als vier Vorzeichnungen, gewissermaßen Vorstufe zum vollständigen Tonartenkreis des „Wohltemperierten Klaviers". Vorwiegend für das Klavichord gedacht. Ständig wachsende polyphone Verdichtung, zugleich Vielfalt von Stimmungen.

Französische und Englische Suiten (aus der Köthener und der ersten Leipziger Zeit), je sechs Folgen nach dem bekannten Muster Frobergers „Allemande Courante Sarabande Gigue", aber vor der Gigue mancherlei Einschübe nach französischem Vorbild (Gavotte, Menuett, Air usw.; daher die nicht von Bach stammende Bezeichnung „Französische Suiten"), bei den Englischen Suiten weniger Einschübe, dafür vorangesetzte Präludien, meist weiträumige, fugenartige Sätze, die soviel Gewicht bekommen wie die übrigen Sätze zusammen. Technisch mittelschwer bis sehr schwer.

Partiten (1726–1731), sechs Werke nach dem Formmuster der Englischen Suiten, von Bach als „Clavierübung" (1. Teil) herausgegeben, aber nicht als Partiten bezeichnet, freier und für eine Art absolutes Spiel gedacht, künstle-

risch bedeutender als die Englischen und Französischen Suiten. „Wer einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen". Diese Worte des ersten Bach-Biographen Forkel gelten noch heute.

Bach: Beginn der c-Moll-Partita

„Italienisches Konzert" und „h-Moll-Partita" („Klavierübung 2. Teil", 1735), beide „vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen" geschrieben. Im „Concerto nach Italiänischem Gusto" (langsamer Mittelsatz, lebhafte Ecksätze) bekunden die Vorzeichnungen f und p das konzertmäßige Absetzen von „Tutti" und „Solo". Die h-Moll-Partita hieß ursprünglich „Overture nach Französischer Art", wegen des Kopfsatzes; die Satzanordnung ist anders als bei den Suiten oder Partiten: am Schluß ein Stück „Echo".

Vier Duette (1739, aus „Klavierubung 3. Teil"), zweistimmige Inventionen von mächtigem Gebärdenreichtum und zugleich strenger musikalischer Fügung (polyphon).

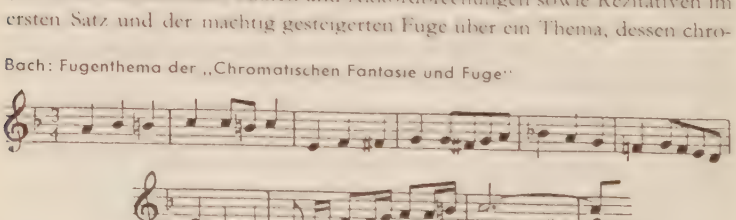
„Goldberg-Variationen" (1742, „Klavierübung 4. Teil"), eine „Aria mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit zwei Manualen", bestellte der russische Gesandte in Dresden, Freiherr von Kaiserling, bei Bach; sein Clavecinist, Joh. Gottlieb Goldberg, sollte sie ihm in schlaflosen Nachten vorspielen. Entstanden ist aus diesem Auftrag das großartigste Variationenwerk der Klavierliteratur nach genau berechnetem Aufbau (drei folgerichtig durchgeführte Dreierreihen: Kanons/freie Variationen/Spieltechnik), jede der dreißig Variationen ein in sich geschlossenes kompositorisches wie spielerisches Problem. Das gedankenschwere, schwierige Werk schließt mit behäbigem Hausvaterhumor, doch kompositorisch sinnvoll mit einem Quodlibet über zwei Gassenhauer.

„Das Wohltemperierte Klavier" (erster Teil 1722, zweiter Teil 1744 beendet). Bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts wurden die Tasteninstrumente „rein" gestimmt; die Neustimmung der Tonleiter in zwölf annähernd gleiche Halbtöne, 1691 von Andreas Werckmeister zwingend gefordert und begründet („temperierte" Stimmung), beseitigte den alten Nachteil, daß man sich in Klavierkompositionen nicht allzuweit von der angenommenen „Grundtonart C-Dur" entfernen konnte, ohne zu Mißklängen zu gelangen, weshalb die Komponisten meist nur bis zu vier Vorzeichnungen gingen. Mit der temperierten Stimmung wurde auf den Tasteninstrumenten jede Tonart und jede Modulation verwendbar. Sogleich ergründeten Komponisten die vierundzwan-

zig verfügbaren Dur- und Molltonarten, aber nur Bachs Versuch hat bis heute künstlerischen Bestand gehabt. Sein „Wohltemperiertes Klavier" durchmißt die Tonarten zweimal; nicht jedes Praludium und nicht jede Fuge standen sogleich in der endgultigen Tonart; Bach probierte solange, bis er diejenige Tonart gefunden hatte, deren Charakter dem jeweiligen Präludium oder der jeweiligen Fuge am besten zu entsprechen schien. Aus dem musikalisch-kompositorischen „Charakterisieren" wurden unter seinen Handen unbewußt geistige Charakterbilder, die alle Stimmungen der menschlichen Seele umfassen und – bei aller Wahrung klavieristischer Spieltechnik und Spielbarkeit – zu vergeistigten Denkvorgangen wurden insbesondere die Fugen. Die Präludien legen zumeist die harmonische Grundstimmung fest, die Fuge baut darauf polyphon auf. Der erste Teil des „Wohltemperierten Klaviers" ist einheitlicher als der zweite, scheint wirklich planmäßig aufgebaut zu sein: Die Präludien sind uberwiegend als harmonische Vorspiele (vielfach in Akkordbrechungen) gedacht, als Vorbereitung für die Fugen. Der zweite Teil, obwohl großartige, in Einzelheiten noch starker verdichtete Werke enthaltend, wirkt zufalliger, bunter, ist merkbar „zusammengestellt". Hauptunterschied zum ersten Teil: Die Präludien werden polyphoner, und die Fugen lockern sich im Baugerust, beide nahern sich formal oft dem Sonatensatz.

Fugen, Capriccios, Fantasien, Tokkaten. Zu verschiedenen Zeiten entstanden. Hervorzuheben sind vier a-Moll-Fugen, zum Teil mit Vorspielen, eine davon später umgearbeitet als Konzert für Klavier, Geige, Flote und Orchester. Bedeutender als die vier fruhen, in ihrer Echtheit bestrittenen Sonaten sind die sieben Tokkaten der Weimarer Zeit. Von den Capriccios ist das in B-Dur „über die Entfernung des geliebtesten Bruders" als programmusikalischer Versuch (nach Kuhnaus Biblischen Historien) zu erwähnen. Bekannter als die Fantasie und Fuge in c-Moll ist die vielgespielte „Chromatische Fantasie und Fuge" (1720) mit den schnellen Läufen und Akkordbrechungen sowie Rezitativen im ersten Satz und der machtig gesteigerten Fuge uber ein Thema, dessen chro-

Bach: Fugenthema der „Chromatischen Fantasie und Fuge"



matisches Kopfmotiv a b h c aus den Buchstaben des Namens Bach zusammengesetzt ist. Aus dem „Musikalischen Opfer" seien noch genannt das stegreifartige dreistimmige und das kontrapunktisch verdichtete sechsstimmige Ricercar.

Orgelwerke:

Die neuere Forschung hat festgestellt, daß ein Teil der früher unter dem Urhebernamen J. S. Bach bekannten Orgelkompositionen entweder nicht von Bach stammt oder die Urheberschaft mindestens zweifelhaft ist. Bei der Fülle der Orgelwerke kann es auch nicht verwundern, daß die genaue Entstehungszeit vieler Einzelstücke bis heute unbekannt geblieben ist. Um die verwirrende Vielfalt einigermaßen überschauen zu können, gliedert man bald zeitlich und bald systematisch. Im ersten Fall: spielerisch bewegte Partiten der Frühzeit / das Weimarer Orgelbüchlein und die ebenfalls in Weimar geschriebenen virtuosen Fugen und Praludien / die Werke der Leipziger Jahre. Im zweiten Fall: die Choralbearbeitungen und die freien Orgelwerke.

Zu den Choralbearbeitungen zählen u. a. das „Weimarer Orgelbüchlein" (kleine Vorspiele über Choralmelodien); ursprünglich geplant waren 164 Stücke, ausgeführt und im Autograph vorliegend 46, ferner die Bearbeitungen im 3. Teil der „Klavierübung" (1739 erschienen, aus der Weimarer und Leipziger Zeit zusammengestellt und bearbeitet) mit paarweiser – nämlich pedaliter und manualiter – Anordnung der sogenannten Katechismuschoräle, eine Art „doppelter Liedermesse" (Moser), weiterhin die Sammlung „Achtzehn Choräle" (1747–49), deren Zusammenstellung und musikalische Fassung auf eine religiöse Grundvorstellung deutet, endlich die kanonischen Veränderungen über „Vom Himmel hoch" (erschienen 1748).

Zu den freien Orgelwerken zählen vor allem die großen Tokkaten der Leipziger Fassung, ursprünglich wohl gedacht als Erprobungs- oder Einweihungsstücke für neue Orgeln, dann Passacaglien, Praludien, Fantasien und andere Stücke, vor allem die späten oder später neugefaßten Praludien und Fugen, deren eingebürgerte Bezeichnung „Zweisätzige Orgelsinfonien" das Wesen dieser Werke recht gut trifft; hervorzuheben aus dieser Gattung: die Rahmensätze aus der „Klavierübung", 3. Teil.

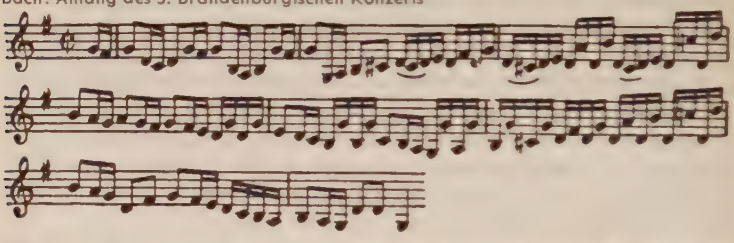
Orchesterwerke:

Vier Ouvertüren (eine weitere stellt nur eine Bearbeitung des 1. Brandenburgischen Konzerts dar) aus der Köthener Zeit, eigentlich Suiten, also Folgen von Tanzstücken, aber nach den vorangestellten Einleitungssätzen Ouvertüren genannt. Kleiner Streichkörper, dem einzelne Bläser gegenübergestellt werden. Aufgeführt werden zumeist die dritte (D-Dur, Streichorchester, Cembalo, zwei Violinen, Viola, Continuo, zwei Oboen, drei Trompeten, Pauken; 25 Min.) und die h-Moll-Ouvertüre (Streichorchester und Soloflöte, also fast ein Flötenkonzert; 25 Min.).

Die sechs Brandenburgischen Konzerte (1721), so genannt, weil sie Markgraf Christian Ludwig von Brandenburg für seine Hofkapelle in Auftrag gab, sind, dem Zweck entsprechend, höfische Unterhaltungsmusik, allerdings von sehr hohem Rang, Konzerte im Sinne des Concerto grosso, dann wieder Kammer-

musik. Besetzung: 1. F-Dur: Quartgeige, drei Oboen, Fagott, zwei Horner, Str.-Orch. (25 Min.); 2. F-Dur: Clarino, Flote, Oboe, Violine. Str.-Orch.

Bach: Anfang des 3. Brandenburgischen Konzerts



(20 Min.); 3. G-Dur: je drei Violinen, Bratschen und Celli, dazu Cembalo (dreichörige Konzertsinfonie; 12 Min.); 4. G-Dur: Violine, zwei Blockflöten, Streichorchester (20 Min.); 5. D-Dur: Flote, Violine, Streichorchester, Cembalo (26 Min.); 6. B-Dur: zwei Bratschen, zwei Gamben, Generalbaß (19 Min.).– Die Form ist meist dreiteilig: schnell langsam schnell.

Instrumentalkonzerte:

Die Violinkonzerte ubernehmen ohne weiteres die (italienische) Art, wie sie insbesondere durch Antonio Vivaldi und Giuseppe Torelli ausgebaut wurde: ein langsamer Satz, umschlossen von Ecksatzen, in denen der Solist seine technischen Kunststucke glanzen laßt; doch tritt die strenge Gegensatzlichkeit zwischen Orchester und Solisten bei Bachs drei Konzerten (a-Moll, E-Dur und d-Moll, letztes fur zwei Violinen, samtlich um 1720) mehr und mehr zurück: Tutti und Soloinstrumente beginnen motivisch-thematisch ineinander zu greifen: Beginn der spateren großen Instrumentalkonzerte.

Die Klavierkonzerte sind fast ausschließlich Bearbeitungen eigener und fremder Werke fur Geige. 1. Konzert d-Moll, wahrscheinlich nach einem deutschen Zeitgenossen; 2. Konzert E-Dur, stammt aus zwei Bachkantaten; 3. Konzert D-Dur, Umgestaltung des Violinkonzerts F-Dur; 4. Konzert A-Dur, wahrscheinlich nach einem anderen Werk Bachs; 5. Konzert f-Moll, wohl nach dem Violinkonzert eines Zeitgenossen; 6. Konzert F-Dur, nach dem 5. Brandenburgischen Konzert; 7. Konzert g-Moll, Umformung des Violinkonzerts a-Moll. Konzerte fur zwei Klaviere und Orchester. Das erste und das dritte (beide in c-Moll) Bearbeitungen von Konzerten fur zwei Violinen, das zweite in C-Dur sogleich für zwei Klaviere geplant.

Weiter zwei Konzerte fur drei und ein Konzert fur vier Klaviere und Orchester. Das Tripelkonzert (Violine, Flote, Cembalo und Streichorchester) stammt aus anderen Bachwerken.

Das Musikalische Opfer:

Bei einem Besuch in Potsdam (1747) wurde Bach von Friedrich dem Großen ein Thema gestellt, das er aus dem Stegreif als sechsstimmige Fuge spielen

sollte. Bach benutzte jedoch nicht dieses, weil wenig geeignet, sondern ein anderes. Nach der Rückkehr schrieb er dann über das „königliche Thema" das bereits mehrfach erwähnte „Musikalische Opfer" und übersandte es dem König. Es besteht, einschließlich der bereits erwähnten Werke, aus einer Fuge, zwei Ricercari, neun Kanons und einer Triosonate; besonders großartig das sechsstimmige Ricercare.

Die Kunst der Fuge:

In der Kunst der Fuge fehlt jede Angabe über die instrumentale Ausführung. Man kann darüber streiten, ob man es für Streichorchester (Moser) oder für verschiedene Besetzungen (Wolfgang Gräser) einrichten soll. Wesentlich bleibt, daß hier eine Beispielsammlung vorliegt für die Kunst, Kanons und Fugen aller nur denkbaren Art zu schreiben, und die kaum minder große Kunst, ein einfaches d-Moll-Thema fast unendlich zu variieren. Die polyphone Arbeit scheut auch nicht vor Künstlichkeiten wie Krebs und Spiegelfuge zurück – und doch bleibt das mathematisch strenge Denkwerk stets erfüllt von lebendigem Atem (gedruckt 1751). Am Schluß der 19., nicht ganz beendeten Fuge tritt das Motiv b-a-c-h auf. (75 Min.)

Bach, Wilhelm Friedemann (geb. 1710 in Weimar, gest. 1784 in Berlin), ältester Sohn von Johann Sebastian Bach, Organist in Dresden (1733–1746) und Halle (bis 1764, daher der „Hallesche Bach" genannt), führte anschließend ein ungeregeltes Leben; außergewöhnlich begabt, schrieb einen unverkennbaren persönlichen Stil in Sonaten, Fantasien, Konzerten für Klavier und Orgel.

Badings, Henk (geb. 1907 auf Java, Holländer), Schüler von Pijper, modern ohne Radikalität, in Spätwerken auch elektronische Musik, meist knapp und prägnant im Ausdruck. Werke u.a.: die Opern „Nachtwache" (1943), „Orest" (1958, für vier Solostimmen mit elektronischer Musik), „Martin Korda DP" (1960), die Ballette „Orpheus und Eurydike" (1941) und „Jeanne d'Arc" (1947, mit Sprechstimme, Chor, Soli, Orchester); ferner das Oratorium „Apokalypsis" (1949), sechs Sinfonien, andere Orchesterwerke, Orchesterkonzerte für Klavier, Violine, zwei Violinen, Cello; Kammer- und Klaviermusik, Lieder, Chorwerke.

Balakirew, Mili Alexejewitsch (1837–1910, Russe), Führer der jungrussischen Schule („Die Gruppe der Fünf"), Komponist, Pianist und Dirigent, schrieb sinfonische Dichtungen, Konzerte, Ouvertüren, Klavierwerke, Lieder, Musik zu Shakespeares „König Lear", sammelte und bearbeitete russische Volkslieder.

Balfe, Michael William (1808–1870, Engländer), seinerzeit berühmter Sänger, Komponist und Theaterunternehmer. Studierte, sang (auch unter Rossini) und komponierte in Italien, später in England und Frankreich, schrieb 29 flüssige, leicht faßliche Opern (auch italienische), darunter „Johanna von

Orleans" (1837), „Falstaff" (1838), „Die Zigeunerin" (1843, angeblich die meistgespielte englische Oper), „Die Puritanerin" (1861).

Bantock, Granville (1868–1946, Engländer), Dirigent und Universitätsprofessor, klarer Gestalter; schrieb 3 Opern, Oratorium „The pilgrims progress", andere Chorwerke („Omar Kayyám", „Der Zeitgeist"), sinfonische Dichtungen, Suiten, Gesänge u. a.

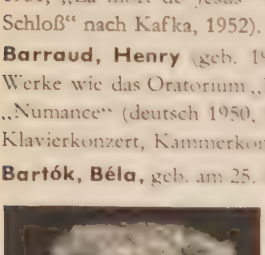
Barber, Samuel (geb. 1910, Nordamerikaner), ursprünglich ein Meister sinnvoller Dissonanzen, später verbindlicher und unpersönlicher; schrieb u. a. 2 „Essays", 2 Sinfonien (die 2. durch Kriegseindrücke angeregt), Adagio für Streichorchester (ursprünglich Streichquartett, 1936), Orchesterkonzerte mit Geige (1941), Cello (1946), Capricorn concerto (1944), Oper „Vanessa" (1958), Kammer- und Klavierwerke, Chöre, Lieder, Ballett „Cave of the heart" (1944).

Barbieri, Francisco Asenjo (1823–1894, Spanier), Kompositionsschüler von Albéniz, war Militärmusiker, Chorsänger, Kaffeehausmusiker, Lehrer, wurde später Chor-, Orchester- und Bühnenleiter, belebte die einst in Spanien beliebte Zarzuela neu (eine Werkgattung, die von der Dialogoper über das Singspiel bis zur Operette reicht) und schrieb selbst 72 solcher Zarzuelas.

Barraine, Elsa (geb. 1910, Französin), schrieb Orchesterwerke, darunter 2 Sinfonien (1931 und 1938), Orgelmusik, Chöre, 2 Oratorien („La nativité" 1951, „La mort de Jésus" 1952), Schauspielmusik, Ballette (darunter „Das Schloß" nach Kafka, 1952).

Barraud, Henry (geb. 1900, Franzose), schrieb geistig gestraffte, herbe Werke wie das Oratorium „Martyre des Saints Innocents" (1951), die Sinfonie „Numance" (deutsch 1950, 1955 als Oper), „Opfergabe für einen Schatten", Klavierkonzert, Kammerkonzert, Bühnenwerke.

Bartók, Béla, geb. am 25. März 1881 in Nagyszentmiklos (Ungarn) als Sohn musikalischer Eltern. Komponierte schon als Achtjähriger, trat zehnjährig als Pianist öffentlich auf, studierte 1899–1904 in Budapest. Anschließend sammelte er (zusammen mit Zoltán Kodály) eifrig ungarische Volkslieder (auch die Volksmusik der Nachbarvölker, ferner der Türken, Araber usw.), eine Leidenschaft, die ihn nicht wieder los ließ und zu bedeutenden wissenschaftlichen Leistungen führte. Bartók nahm die Volksmusik selbst auf in abgelegenen Tälern und Weilern und wurde einer der führenden Volksmusikforscher seiner Zeit. Daneben komponierte er, zuweilen mit großen Unterbrechungen, eine nicht umfangreiche, aber für die Musik des 20. Jahrhunderts



bedeutsame Reihe von Werken auf verschiedenen Gebieten. Zu Beginn des zweiten Weltkrieges übersiedelte er nach den Vereinigten Staaten. Er starb am 26. September 1945 in New York – weltberühmt, doch in bedrängten Verhältnissen.

Bartók ging als Komponist von Beethovens Formgerüst aus und kehrte – mehr oder weniger verschleiert – meist zu ihm zurück. Im Ausdruck stand er anfangs auf der uneinheitlichen Ebene Liszt, Brahms, Wagner, R. Strauss, nahm auch von Debussys Harmonie- und Klangpalette manche Farbtupfen. Unter dem Einfluß der Volksliedstudien wandelte sich der Stil. Bartók gewann einen so tiefen Einblick in die wirkliche Musik Ungarns, die sich von Liszts „ungarischen Kompositionen" und von dem, was noch heute die Unterhaltungsmusik als „ungarisch" ausgibt, völlig unterscheidet, daß er aus ihrem Geist und ihrer musikalischen Faktur zu komponieren begann. Nicht als Nachahmer, auch nicht nur durch gelegentliche „folklorische" Mittel, sondern durch Erfassen und Verarbeiten ihres künstlerischen Urgrundes vermochte er diese Musik zu bereichern, ja magisch zu wandeln. Neben dem Melodischen und Harmonischen (freie Metrik, Fünftonleitern, Kirchentonarten), das zuweilen die Tonalitäten als kaum noch vorhanden erscheinen läßt, zeigt sich das vor allem im Rythmus, den man mit seinen gleichzeitigen Gegensatzlichkeiten und hartnäckigen Synkopen als fesselos bezeichnen mußte, wäre er nicht merklich gegliedert durch die sehr überlegt eingesetzten Motive. Dieses Vorstoßen zu kaum noch „meßbaren" Urrhythmen findet sein Widerspiel in neuartigen Klangen, Urklangen, wie sie bisher in der europäischen Kunstmusik nicht anzutreffen waren; in diesem Zusammenhang werden die Schlaginstrumente (auch das Klavier galt Bartók oft nur als solches) aus nur akzentuierenden, verstärkenden, antreibenden Werkzeugen zu eigenständigen Trägern von Klangen und Klangmischungen. Die harte Linearität, das herbe Sichbeschränken auf das Allerwesentlichste, die selbst bei scheinbar entfesselten Stellen nicht zu überhörende Verstandeskühle, die Fremdartigkeit der musikalischen Herkunft – das alles macht vielen Hörern den Zugang zu Bartóks Wege erschließendem und Wege weisendem Werk nicht leicht, selbst heute, wo zahlreiche Komponisten sich viel weiter noch von den überkommenen Vorstellungen dessen, was Musik sei, entfernt haben.

Orchesterwerke:

„Kossuth-Sinfonie" (1904), nationale Tondichtung; noch stark von R. Strauss beeinflußt.

Zwei Orchestersuiten op. 3 und 4 (1905 u. 1907), erinnernd an Liszt, Brahms, Richard Strauss.

Zwei Porträts op. 5 (1907/08), mit impressionistischen Einflussen (Debussy). – 12 Min.

Vier Orchesterstucke op. 12 (1912), langsames Wachsen neuen Stils. Praeludio–Scherzo–Intermezzo–Marcia funebre. – 25 Min.

Tanzsuite (1923), „zum funfzigsten Jahrestag der Vereinigung von Ofen und Pest"; wechselnde Rhythmen, ungarische Volksweisen, herber Klang, viel Schlagzeug. – 30 Min.

Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta (1936), geschrieben für das Baseler Kammerorchester, angeregt durch japanische Musik, auch Schönberg-Einflüsse, ungewohnte Klangfarben, Spannungsbogen vom Fugato bis zu ungarischem „Rausch". – 30 Min.

Divertimento fur Streichorchester (1939), ohne weiteres ansprechende Ecksätze, tiefsinniges Adagio, kunstvoll gearbeitet: Allegro non troppo–Molto adagio–Allegro assai. – 26 Min.

Burleske für Orchester (1904).

Konzert fur Orchester (1943), funfsatzig: Einleitung Spiel der Paare – Elegie – Unterbrochenes Intermezzo – Finale. Wechselnde Bilder, klanglich aufgelockert, dafur unaufhorliche Bewegungsantriebe. – 31 Min.

1. Klavierkonzert (1926), dreisatzig, Sonatenform (im 1. und 3. hier mit Kanon und Fuge), im Mittelsatz Schlagzeugsoli. Melodisches tritt, soweit vorhanden, zuruck oder verschwindet, der Rhythmus herrscht standig wechselnd wie der Takt). – 23 Min.
2. Klavierkonzert (1931), wenig gespielt.
3. Klavierkonzert (nachgelassenes Werk, 1945), als Mittelstuck ein Adagio religioso („Choral" im Klavier, umrankt von Streichern), die Ecksatze sehr virtuos, Vielzahl an Bildern, unbestimmtes Tongeschlecht. – 25 Min.

Sonate fur 2 Klaviere und Schlagzeug, auch fur 2 Klaviere und Orchester (1937), verhaltnismaßig melodios, Rhythmen nicht allenherrschend, sehr gegensatzreich innerhalb der Satze, musikantisch. Satze: Allegro molto – Lento ma non troppo – Allegro non troppo. – 25 Min.

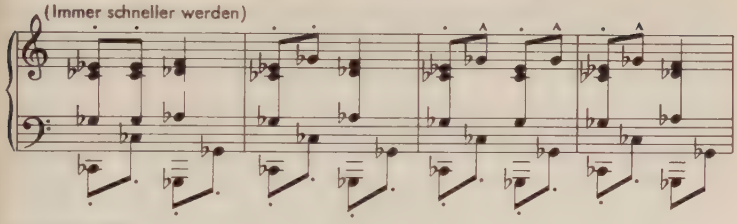
Rhapsodie fur Klavier und Orchester op. 1 (1904), farbiges Jugendwerk, neuerdings wieder mehr gespielt.

1. Violinkonzert (1908, uraufgeführt 1959).
2. Violinkonzert (1938), von vielen als das beste seit Brahms angesehen, formal auf (abgewandelter) klassischer Grundlage, verbindet polyphone Kunste, Quartenmotivik, Zwolftonreihe und Tonalitat (1. Thema in H-Dur, 2. in F-Dur; beide zusammen ergeben samtliche 12 Tone bei teilweiser Verdoppelung). Dazu ungarischer Untergrund, virtuose Spieltechnik (auch Kadenz). Satze: Allegro non troppo – Andante (mit eingeflochtenem Scherzo) – Allegro molto. – 35 Min.

Bratschenkonzert (nachgelassenes Werk, von Tibor Serly instrumentiert), durchsichtiger als das 2. Violinkonzert, in Haltung und Aufteilung ein Zwillingswerk zum 3. Klavierkonzert

Bartók: aus den Orchesterwerken „Der holzgeschnitzte Prinz" (1916)

(Immer schneller werden)

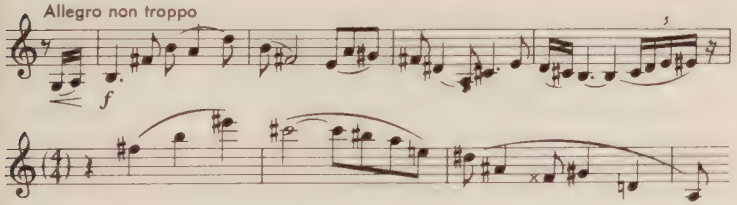


Tanzsuite (1923)

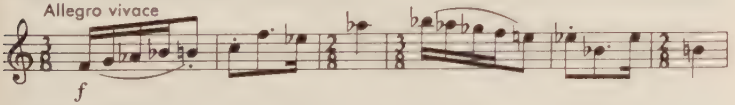
Allegretto

1. Klavierkonzert (1926)

2. Violinkonzert (1938)

Allegro non troppo

Konzert für Orchester (1944)

Allegro vivace



Kammermusik:

Die Kammermusik, insbesondere das (an Beethovens letzte Quartette anknüpfende) Streichquartettschaffen Bartóks, wird vielfach als das kompositorisch Wichtigste des ungarischen Meisters bezeichnet. Auf jeden Fall läßt sich in ihr die Entwicklung Bartóks gut verfolgen.

1. Streichquartett (1908), im wesentlichen auf dem Boden der Überlieferung, doch sind ungarische und persönliche Eigenheiten eingeflochten.
2. Streichquartett (1917), das Thematische tritt zurück, motorische Rhythmen werden als Triebkräfte eingesetzt, neuartige Farbwerte erscheinen, auch das Harmonische ist oft reiner Farbwert.

3. Streichquartett (1927), stark konstruktiv, der Rhythmus wird aus einer nur treibenden zu einer bauenden Kraft, die Thematik wird deutlicher, dementsprechend wächst die lineare (polyphone) Arbeit, klanglich zuweilen das Wesen des Streichquartetts sprengend, „Ungarisches" gleichwohl spürbar; drei Sätze.
4. Streichquartett (1928), wiederum konstruktiv, jetzt vor allem in der Form: Es entsprechen einander die Allegro-Ecksätze (1 und 5) und die beiden Scherzi (2 und 4) als Doppelrahmen für das Andante-Mittelstück (3. Satz), wobei sich von Satz zu Satz motivische Beziehungen spinnen.
5. Streichquartett (1934), abermals fünf Sätze, diesmal jedoch ein heiterer Satz als Mittelteil, ein Scherzo alla bulgarese (3. Satz), innen gerahmt von einem Adagio molto (2) und einem Andante (4), außen (1 und 5) von schnellen Sätzen, das ganze Werk eine Mischung von gelostem (wenn auch sehr kunstvollem) Spiel und spielerisch gehandhabter Rechenkunst (Dauer der Sätze wird nach Minuten und Sekundenbruchteilen angegeben).
6. Streichquartett (1942), schwieriges Werk, motivische Klein- und Kleinstarbeit bis zum äußersten. Im 1. Satz (Vivace) wird das tragende Thema einstimmig, im 2. (Marcia) zwei-, im 3. (Burletta) drei- und im 4. (Finale) vierstimmig gefaßt.

Klavierquintett (1904), noch ganz im Bereich von Beethoven und Brahms.

„Contrasts" (1942) für Violine, Klarinette und Klavier, also „Gegensatzlichkeiten", höchst eigenwillig in der solistischen Führung und gemeinsam zu vollbringenden Klangmischung tänzerisch und konstruiert in einem. (Bartók hat das Werk mit dem Geiger Josef Szigeti und dem Klarinettisten Benny Goodman aufgeführt).

2 Violin-Klavier-Sonaten (1921 und 1922), Übergangswerke zu dem späteren harten Stil.

2 Rhapsodien für Violine und Klavier (1928), trotz straffer Fassung musikantisch; auch für Orchester bearbeitet.

44 Duos für zwei Violinen (1931), vorwiegend für Lehrzwecke (technisch und musikalisch) geschrieben, sehr musikantisch, enthalten serbische, ruthenische, arabische und andere volkstümliche Motive.

Sonate für Violine solo (1944/45), von Yehudi Menuhin bestellt, geigerisch schwer zu bewältigendes, technisch fast verwirrendes Werk, Spätstil, viersätzig: Chaconne – Fuge (dreistimmig) – Melodia – Presto.

Klavierwerke:

Bartók war ein hervorragender Pianist, was wohl der Grund dafür sein mag, daß seine kompositorischen Absichten, Ziele und Verwirklichungen am verständlichsten in seinen Klavierwerken hervortreten. Außer den von Liszt herkommenden Frühwerken („Vier Klavierstücke" 1903, „Rhapsodie" 1904) sind hervorzuheben:

14 Bagatellen op. 6 (1908), von Reger abgelehnt, von Busoni begrüßt, aufschlußgebend über die anbrechende Herrschaft des Rhythmus, Einflüsse volksmusikalischer Art.

10 leichte Klavierstücke (1908), 2 Elegien (1909), 85 leichte Klavierstücke für Kinder (1909, Neubearbeitung 1945), 3 Burlesken (1910), Skizzen (1910), 2 rumänische Tänze (1910), 4 Klagelieder (1910); alle verwandt den Bagatellen, doch vielfach weniger herb.

„Allegro barbaro" (1911), seinerzeit eine Sensation mit den maschinenartig geschlagenen Oktaven und Akkorden der Ecksätze.

Sonatine (1915), wesentlicher Schritt vorwärts, durchsichtig, tänzerisch.

Volkstänze und -lieder (1914–17): „Ungarische Bauernlieder", „Rumänische Volkstänze aus Ungarn", „Rumänische Weihnachtslieder aus Colinde".

Suite (1916), geboren aus Bewegungsantrieben.

3 Studien (1918).

Improvisationen (1920), freie, schwierig zu erarbeitende Variationen über ungarische Bauernlieder.

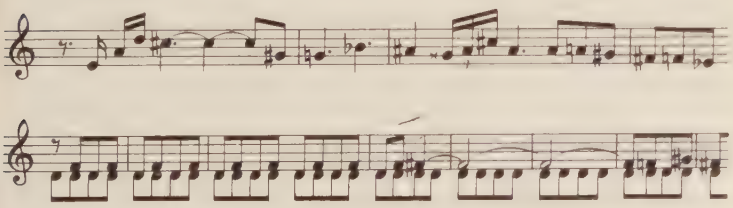
Sonate (1926), dreisatzig, dynamisch-rhythmisch bestimmt, das Klavier oft als Schlaginstrument behandelt.

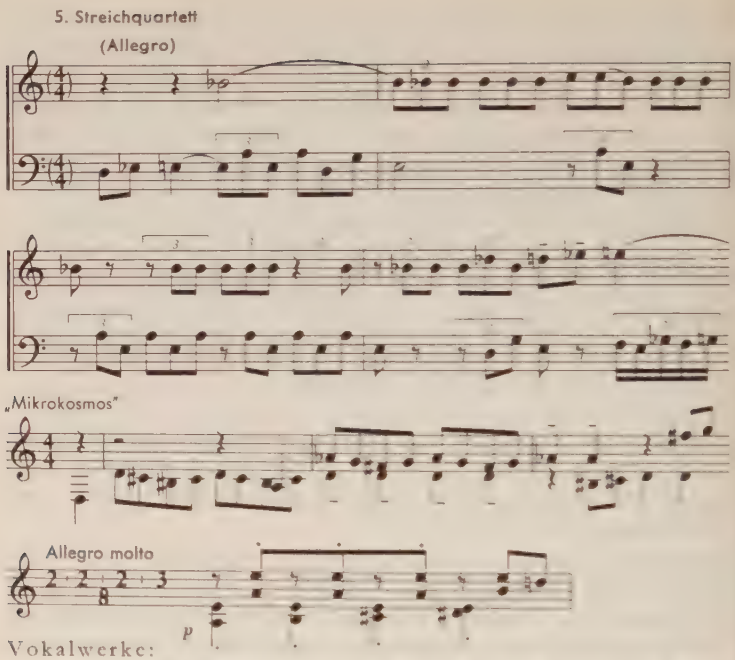
Spätwerke knapperen Umfangs: „Im Freien" (1926), 9 kleinere Klavierstücke (1926), „Kleine Suite" (1936).

„Mikrokosmos" (1926–1937). 153 Klavierstücke, ansteigend von sehr leichten zu schwierigen Aufgaben, gleichzeitig Einführung in Bartóks kompositorisch-denkerischen Stil, die Rhythmen für westliche Begriffe kompliziert (z. B. wird in Nr. 152 ein 9 Achtel enthaltender Takt nicht mit 9/8 bezeichnet, sondern mit 2+2+2+3, um das Bulgarische zu treffen); es finden sich auch Kunstlichkeiten, wie sie die Altklassik liebte: Nr. 145 ist eine Invention, sie läßt sich umkehren, ja, beide Fassungen können (nun auf 2 Klavieren) gleichzeitig erklingen. Zeitdauer nach Sekundenangabe genau. Im ganzen ein wichtiges padagogisches Klavierwerk der Gegenwart.

Bartók: aus Kammer- und Klaviermusik

2. Streichquartett





Vokalwerke:

Das Vokalwerk Bartóks ist durchaus bestimmt durch seine wissenschaftliche und künstlerische Beschäftigung mit der Volksmusik Ungarns und der Nachbarländer; das „Eigene" besteht im wesentlichen in der Bearbeitung.

Übersicht:

20 ungarische Volkslieder mit Klavier (1906, zusammen mit Kodály).
3 Volkslieder (1907), mit Klavier.
15 ungarische Bauernlieder (1914–17), mit Klavier.
8 ungarische Volkslieder (1907–17), mit Klavier.
20 ungarische Volkslieder (1929), mit Klavier.
4 Lieder mit Klavier (1902).
5 Lieder mit Klavier (1916), Texte von Andreas Ady.
4 alte ungarische Volkslieder für Männerchor (1912).
Slowakische Volkslieder für gemischten Chor und Klavier (1917).
Cantata profana für Soli, Doppelchor, Orchester (1930, nach einer rumänischen Volksballade).
Ungarische Volkslieder für gemischten Chor (1930/31).
Székler Lieder für Männerchor (1932).
Chorwerke für Kinder- und Frauenchor (1935).

„Aus vergangenen Zeiten", 3 Männerchöre (1935).

Anmerkung: Vieles aus den kleineren Instrumental- und Vokalwerken hat Bartók auch für Orchester bearbeitet.

Bühnenwerke:

Von den drei Bühnenwerken Bartóks ist keines auf deutschen Bühnen wirklich heimisch geworden; bekannt sind aber einige aus ihnen entnommene Orchestersuiten.

„Herzog Blaubarts Burg" (1911/12 beendet, Text von Béla Balász, 1918 uraufgeführt), Oper für zwei Singstimmen (Bariton, Sopran) und stumme Frauenrollen. Eine symbolhafte Bühnenballade in fest umrissenen Opernszenen: Die hinter verschlossenen Türen verborgenen Kammern, die Judith, erfullt von hemmungsloser Leidenschaft, zu öffnen begehrt, sind Sinnbilder von Blaubarts Innenleben. Sprechgesang der beiden Hauptrollen, ausschmückender, noch impressionistischer Orchesterklang mit handlungsbedingten Dissonanzen. – 40 Min.

„Der holzgeschnitzte Prinz" (1914–16, Libretto von Béla Balász), eine märchenhafte Tanzpantomime in 7 Bildern.

„Der wunderbare Mandarin" (1919 beendet, Urauffuhrung 1926, Libretto von Melchior Lengyel), einaktige Tanzpantomime, deren krasser Realismus bei der Urauffuhrung in Köln heftigen Widerstand auslöste: Mit Hilfe einer Prostituierten versuchen drei Strolche einen Mandarin zu ersticken, zu erstechen und schließlich zu erhangen, doch es gelingt ihnen nicht, ihn zu töten. Erst als der Mandarin in den Armen der Prostituierten seine Leidenschaft gestillt hat, bricht er tot zusammen.

Bassani, Giovanni Battista (etwa 1657–1716, Italiener), stilistisch in der Nähe von Scarlatti und Bononcini, schrieb verschiedene Opern (u. a. „Alarich, König der Goten" 1685, in italienischer wie in deutscher Sprache auch in Deutschland aufgefuhrt), Oratorien (u. a. „Moses" 1694), Kantaten, Messen, Sonaten, Sinfonien.

Baur, Jürg (geb. 1918), studierte bei Ph. Jarnach, wirkt als Dirigent, Organist, Lehrer. Kraftvoller, unorthodoxer Zwölftonkomponist. Schrieb u.a. eine viertelstundige „Sinfonia Montana", eine „Konzertante Musik für Klavier und Orchester" (1958), gemäßigte Zwölftonwerke fur Klavier („Aphorismen", „Capriccio"), eine Sonate fur zwei Klaviere, drei Streichquartette, Orgelmusik, A-cappella-Chöre (darunter „Der Lattenzaun" nach Morgenstern, „Der Lump" nach W. Busch).

Bausznern, Waldemar von (1866–1931), Nachromantiker, knupfte bei Brahms an, entwickelte einen nicht einfach zu durchschauenden polyphonen Stil; schrieb u. a. 5 Opern (heute vergessen), 9 Sinfonien (die 9. eine Kammersinfonie), die sämtlich Namen tragen wie „Jugend" (1.), „Leben" (3.), „Hel-

densinfonie" (5.), „Himmlische Idyllen" (9.), ferner für Orchester Passacaglia und Fuge, den sinfonischen Prolog „Satyros", die Ouverture „Champagner"; Kammer-, Orgel- und Klaviermusik, Kantaten („Das hohe Lied vom Leben und Sterben"), 11 Sologesänge mit Orchester, rund 150 Lieder. Führte die Oper „Gunlöd" von Cornelius zu Ende; pflegte das Volkslied.

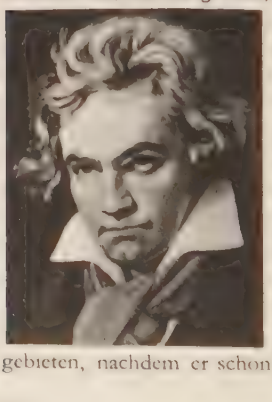
Bax, Arnold (1883–1953, Engländer irischer Herkunft), keltische Einflüsse in orchestralen Farbwerten und harmonischen Wendungen. Schrieb u. a. 7 Sinfonien, 5 sinfonische Dichtungen, Konzerte für Klavier (auch für die linke Hand allein), Cello, Geige, Ballette, Filmmusik, Kammer- und Klaviermusik, Chorwerke, Lieder.

Bayer, Josef (1852–1913, Österreicher), Hofballettkapellmeister, schrieb zahlreiche Ballette (u. a. „Wiener Walzer" 1885, „Die Puppenfee" 1888), einige Operetten wie „Mister Menelaus", „Fräulein Hexe" (beide 1896), „Nippes" (1911).

Beck, Conrad (geb. 1901, Schweizer), Schüler u. a. von V. Andreae in Zürich, Nadia Boulanger in Paris, wo er auch von Roussel und Honegger angeregt wurde. Herb lineare Schreibweise in einem nur ihm eigenen Stil. Schrieb u. a. 6 Sinfonien (die 6. „Aeneas Silvius" 1958), „Innominata" für Orchester (1932), Suiten, Orchesterhymne (1952), Orchesterkonzerte mit Geige, Bratsche, Cello, Klavier, Streichquartett, Cembalo, Oboe; ferner Ballettmusik „Der große Bär" (1936), Kammermusik, Chorwerke (Oratorium nach Angelus Silesius 1936, „Der Tod zu Basel" 1952), Bühnenmusik (Goethes „Pandora"), Klavierwerke, Lieder.

Beckerath, Alfred von (geb. 1901), schreibt vor allem Hörspielmusik (bisher mehr als fünfzig), Schauspielmusik, Schulopern, ferner Orchesterwerke (so „Heitere Suite" 1951, Bläsersinfonie, Konzerte), Kammermusik, Chorwerke, Lieder.

Beethoven, Ludwig van, geboren wahrscheinlich am 16. Dezember, getauft am 17. Dezember 1770 in Bonn als Sohn eines Sängers und Enkel eines Kapellmeisters. Trotz unregelmäßigem Unterricht durch verschiedene unbedeutende Lehrer und den anscheinend lebensuntüchtigen Vater, der ein Wunderkind aus ihm machen wollte, durfte er wegen seiner Begabung und seines Fleißes bereits als Zwölfjähriger den Organisten Christian Gottlob Neefe amtlich vertreten, wurde von diesem unterrichtet und auf Bachs „Wohltemperiertes Klavier" verwiesen. In der Hauptsache blieb er aber eifriger Autodidakt auf allen Bildungsgebieten, nachdem er schon als Elfjähriger die Schule verlassen hatte. 1783



wurde er in der kurfürstlichen Kapelle aufgenommen, 1787 zu einer Reise nach Wien beurlaubt, um Mozarts Schüler zu werden; doch starb die Mutter, und B. kehrte nach Bonn zurück. Graf Ferdinand von Waldstein vermittelte ein kurfürstliches Stipendium, und B. ging 1792 endgültig nach Wien. Hier wurde er Schüler von Haydn, Johann Schenk (1753–1836, Komponist vieler Singspiele, bekannt „Der Dorfbarbier"), Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) und Salieri, und war bald hochgeschätzt als Pianist und Komponist in den Salons der Aristokratie. B. ließ seine Brüder nach Wien kommen, weil sein Einkommen gesichert schien. Um B. nicht nach Kassel an den Hof Jérômes zu verlieren, gewährten ihm Erzherzog Rudolf und die Fürsten Kinsky und Lobkowitz ein dauerndes Jahreseinkommen von 4000 österr. Gulden. Seine Ehepläne – Giulietta Guicciardi, Gräfin Therese Brunswick (Brief an die „Unsterbliche Geliebte"), Therese Malfatti – scheiterten am Standesunterschied, an seinen ständig wachsenden Hörbeschwerden und wohl auch an seinem sonderlichen, nicht leicht zu ertragenden Wesen. Infolge der Schwerhörigkeit wurde sein Auftreten als Dirigent und Pianist immer schwieriger, so daß er die Tätigkeit in der Öffentlichkeit aufgab und ganz der Komposition lebte. Seine Verzweiflung über sein Leiden brachte er im 1802 geschriebenen „Heiligenstädter Testament" zum Ausdruck. Seit 1819 war eine Verständigung nur noch auf schriftlichem Wege möglich („Konversationsbücher"). Dazu viel Verdruß mit seinem Neffen Karl. Ein Leberleiden, eine Lungenentzündung und schließlich Wassersucht führten ein qualvolles Ende herbei (26. März 1827 in Wien). Für die Trauerfeier schrieb Grillparzer die Leichenrede; dem Sarge folgte neben anderen Musikern auch Franz Schubert.

Beethoven war der erste bedeutende deutsche Tonmeister, der nicht musikalischer Angestellter an Höfen, bei reichen Mäzenen, Musikinstitutionen oder kirchlichen Einrichtungen gewesen ist. Die Zeit war reif geworden, den schaffenden und ausübenden Musiker aus eigener Kraft frei wirken zu lassen. Dazu kam allerdings Beethovens stark betonte Eigenpersönlichkeit und sein Unabhängigkeitssinn. Er sah in seiner Kunst eine Sendung und war nicht gewillt, sie hinter anderen Dingen zurücktreten zu lassen. Wenn er auf einem Kurspaziergang mit Goethe hochgestellten Persönlichkeiten keine Reverenz erwies, wenn er auf dem Wiener Kongreß der Hocharistokratie selbstbewußt gegenübertrat, wenn er die dem Revolutionshelden Bonaparte zugedachte Widmung einer Sinfonie zerriß, als dieser sich zum Kaiser krönte, wenn er sich durch den fürstlichen Jahressold in keiner Weise beeinflussen ließ, wenn er seine Forderungen an Verleger stellte, so geschah es im stolzen Bewußtsein seines Künstlertums.

Diese Eigentümlichkeit des Charakters spiegelt sich in seinem Werk. Gewiß erscheinen seine Zeitgenossen Haydn und Mozart in ihren bedeutenden Schöpfungen als künstlerische Individualitäten, dem Schaffen für bestimmte

Kreise, innerhalb bestimmter Schichten und für bestimmte Zwecke mehr und mehr entwachsend. Doch in den großen Kompositionen Beethovens tritt zudem eine besondere Art von Subjektivität zutage. In ihnen will Beethoven etwas, will Erlebtes, Erfahrenes, Erfühltes, Gedachtes in Tönen und Klängen ausdrücken – ja, er will davon künden, anderen mitteilen, sie aufrütteln, besänftigen, trösten, beflügeln. Dieses bewußte Kundenwollen einer einzelnen Komponistenpersönlichkeit steht in deutlichem Gegensatz zu der gesellschaftsgebundenen Musik des 18. Jahrhunderts und bahnt den Weg zu der das Ich als Ausgangspunkt wählenden Romantik des 19. Jahrhunderts.

Das Rüstzeug, solch subjektives Wollen musikalisch zu gestalten, lag um 1800 ausgebildet vor. Bachs kontrapunktische Innenverknüpfung der Stimmen, Händels weltweite Gebärde, C. Ph. E. Bachs Neuformung der Klaviersonate, der „Mannheimer" thematisch-dynamische Kontrastsprache, Haydns Themenaufspaltung und -durchführung, Mozarts melodische Beseelung, Glucks zuchtvolle Dramatik – all diese künstlerischen Möglichkeiten hatten sich einander genähert, sich durchdrungen auf dem Boden einer verstandesbedingten geistigen Aufklärung und der gleichzeitig wachsenden Empfindsamkeit (Werther-Stimmung). Beethoven brauchte daher nicht wie Haydn lange Jahrzehnte der künstlerischen Entwicklung, er konnte vielmehr sogleich zugreifen, die sich ihm anbietenden kompositorischen Möglichkeiten unmittelbar umsetzen. Freilich war es ihm auch nicht gegeben, so schnell wie Mozart zu schaffen; bei ihm mußte Großes reifen, mußten Pläne oft genug lange liegenbleiben, bevor er sie für gestaltenswürdig hielt (ein Vorteil des freischaffenden gegenüber dem Amtspflichten unterliegenden Komponisten). So erklärt sich, daß manches frühere Werk durchaus ebenbürtig neben späteren Vertonungen steht; es erklärt aber auch den – im Vergleich zu den erstaunlich zahlreichen Werken früherer Komponisten – geringen Umfang des Geschaffenen.

Zusammengefaßt: Neu und bedeutend an Beethovens Werk ist nicht so sehr der kompositorische Stil als die willensbetonte, kündende Kraft seiner eigenwilligen Künstlerpersönlichkeit.

Vokalwerke:

Lieder: 91 Klavierlieder. Die Begleitung ähnelt im wesentlichen der überkommenen Art, das Eigenpersönliche liegt in der sorgfältig deklamierten Gesangsstimme, in der sich, zum Unterschied von vielen romantischen Liedern, nicht die Stimmung eines einzelnen, sondern allgemeingültige Grundempfindungen ausdrücken. Über der 1817 vertonten „Resignation" steht: „Mit Empfindung, jedoch entschlossen, wohl accentuiert und sprechend vorgetragen". Bekannte Lieder u. a.:

„Adelaide" op. 46 (1800) mit dem opernartigen Gegensatzpaar Larghetto/Allegro molto. Ähnlich der Aufbau im „Wachtelschlag" (1803). Von den sechs Gellert-Liedern (1803) sind 1 bis 5 Strophenlieder, das sechste ist

durchkomponiert. „An die Hoffnung" ist zweimal vertont, und zwar als reines und als verändertes Strophenlied. Viermal vertont ist das Goethesche Mignon-Lied „Nur wer die Sehnsucht kennt"; auch in den sechs Gesängen op. 75 (1809) ein Mignon-Lied („Kennst du das Land?") und das humorvolle „Flohlied". 1816 schrieb B. den ersten wirklichen Liederkreis „An die ferne Geliebte" op. 98 mit ineinandergleitenden Übergängen, motivischer Verklammerung und harmonischer Architektur. Auch schottische, englische, irische, walisische Lieder mit Klavier.

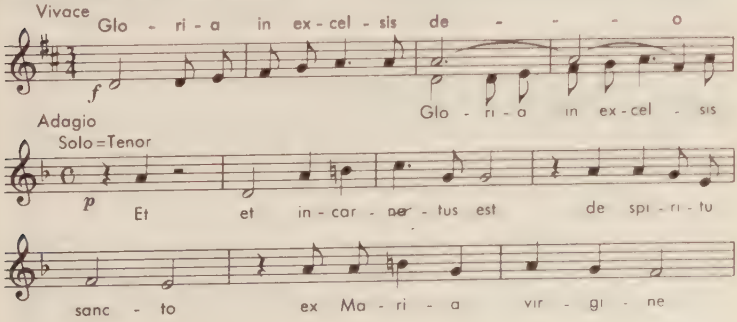
Chorwerke: Sie sprengen vielfach den Rahmen des seinerzeit Geforderten und Gewohnten, sind zuweilen instrumental statt vokal geführt, machen es Sängern und Hörern nicht einfach. Einiges zählt zum bedeutendsten, was je auf diesem Gebiet geschaffen wurde. Zu nennen sind:

„Christus am Ölberge" op. 85 (1803), ein Oratorium, später von B. nur mit Unbehagen betrachtet. Hervorzuheben: das Orchestervorspiel, die Engelschöre, der Marsch der Häscher.

„C-Dur-Messe" op. 86 (1807), Soloquartett und vierstimmiger Chor greifen wechselweise ineinander, stehen also nicht mehr scharf getrennt einander gegenüber. Vorstufe zur „Missa solemnis".

„Missa solemnis" D-Dur op. 123 (1824), steht ebenbürtig neben Bachs h-Moll-Messe, ist allerdings mehr aus dem Ringen einer großen Persönlichkeit entstanden als aus der als selbstverständlich, wenn auch eigenwüchsig hingenommenen Gemeinschaft. Das Ineinander der (gemischten) Chor- und Solostimmen in der C-Dur-Messe wird vertieft, verdichtet, aufgelockert, jeder Satz und jedes Wort wird musikalisch ausgeleuchtet, äußerlich nach Art der barocken Haufungsworte, innerlich ein seelisch-geistiges Ringen um den letzten Sinn. Wesentlich am Ausdruck beteiligt ist das Orchester. Dreiteilig das andachtsvolle „Kyrie", reich an dramatischen Bildern und Gegensätzen das „Gloria" und das „Credo" (hier eine Doppelfuge),

Beethoven: aus der „Missa solemnis"



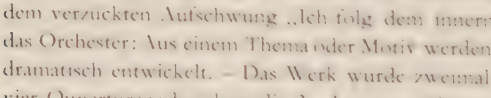
im „Sanctus" ein Orchesterzwischenspiel mit Solovioline (angeblich Darstellung der heiligen Wandlung); im „Agnus Dei" schreibt B. über das „Dona nobis pacem" die Worte „Bitte um innern und äußern Frieden" und steigert die Friedensbitte zu heftiger Forderung. Am Beginn der Partitur stehen die Beethoven-Worte „Von Herzen – möge es wieder zu Herzen gehen". – 90 Min.

Kleine Chorwerke: „Fantasie für Klavier, Orchester und Chor" c-Moll, op. 80 (1808), reizvoll durch die Klangmischung; die zweiteilige Programmkantate „Meeresstille und glückliche Fahrt" (1815); ferner zwei „Kaiserkantaten" (auf den Tod Josephs II. und die Thronbesteigung Leopolds II.) und die Kantate „Der glorreiche Augenblick" (Wiener Kongreß, 1814).

Bühnenwerke:

Oper: Nur ein Werk: „Fidelio" (1805 in Wien, Text nach Bouilly von Sonnleithner und Treitschke), eine der nach der Französischen Revolution so beliebten Menschheits-, Rettungs- oder Schreckensopern. Im „Fidelio" finden sich alle drei Bestandteile: Florestan, im ewigen Dunkel eines unterirdischen Kerkers unschuldig festgesetzt, wird durch sein Weib Leonore, die sich unter dem Namen Fidelio als Gehilfe bei dem wackeren Kerkermeister Rocco verdingt hat, mutig befreit, und der herbeigeeilte Minister schenkt allen Gefangenen die Freiheit mit den Worten „Es sucht der Bruder seine Brüder, und kann er helfen, hilft er gern". Von einigen dem Singspiel nahestehenden Szenen abgesehen, wird das Werk gesanglich von einem ekstatisch-dramatischen Zug bestimmt, auch dort, wo die überkommene Form „Rezitativ und Arie" äußerlich beibehalten ist (Florestans Kerkerarie, Pizarros gewalttätiger Ausbruch „Ha, welch ein Augenblick", Leonores „Abscheulicher, wo eilst du hin" mit dem verzückten Aufschwung „Ich folg dem innern Triebe"). Entscheidend das Orchester: Aus einem Thema oder Motiv werden ganze Szenen sinfonisch-dramatisch entwickelt. – Das Werk wurde zweimal umgearbeitet. Insgesamt vier Ouverturen; berühmt die 3. „Leonoren-Ouvertüre", die häufig während der Verwandlung vor dem Finale des 2. Aktes gespielt wird. – 150 Min.

Beethoven: 3. „Leonoren-Ouvertüre"



„Egmont" – Ouvertüre

Sostenuto

Ballett: „Die Geschöpfe des Prometheus" op. 43 (1801), zwischen der ersten und der zweiten Sinfonie entstanden. Eine Baßmelodie findet sich wieder im Schlußsatz der „Eroica" und in den Klaviervariationen op. 35.

Schauspielmusik: Wegen ihrer Zweckgebundenheit sind diese Kompositionen sehr unterschiedlich und werden zum Teil auch nicht mehr aufgeführt; die Ouvertüren haben jedoch noch heute ihren festen Platz in den Konzertprogrammen.

Musik zu Goethes „Egmont" op. 84 (1810), teils vokal (Klärchen-Lieder), teils instrumental wie das verhauchende Larghetto zu Klärchens Tod; v. a. aber die Ouverture mit ihrem lastenden Beginn (Unterdrückung der Niederländer) und der sich regenden Hoffnung (bis hierher f-Moll), sich steigernd zu jener „Siegessinfonie" (F-Dur), die Goethe selbst verlangt hat.

Musik zu Kotzebues „Ruinen von Athen" op. 113 (1812), bekannt der „türkische Marsch" und die Ouverture, eine musikalische Huldigung an Händels weltoffene Art; später umgearbeitet anläßlich der Einweihung des Josephstadter Theaters in Wien (1822) für ein Festspiel „Die Weihe des Hauses" mit einer neuen Ouvertüre (op. 124) und einem hymnischen Schlußchor.

Musik zu dem Trauerspiel „Coriolan" des Österreichers H. J. von Collin (also nicht zu Shakespeares gleichnamigem Werk, wie Wagner irrtumlich annahm). Die Ouverture (1807, op. 62) behandelt sinfonisch den tragischen Kampf zwischen selbstherrlichem Mannestrotz und Vaterlandsliebe.

Musik zu Kotzebues „Konig Stephan" op. 117 (1812).

Instrumentalwerke:

Trotz „Missa solemnis" und „Fidelio" hat Beethoven sein Ureigenstes vor allem in den verschiedenen Bereichen der Instrumentalmusik gegeben. Sein ganz personlicher Wille offenbart sich hier, frei von allen der Gesangsstimme von Natur aus gesetzten Grenzen, am starksten, und zwar im Sinne der Verdichtung wie der Aufspaltung (geistig wie kompositorisch). Fast jedes der wesentlichen Instrumentalwerke wird verdichtet durch das Wirken eines Themas oder Motivs uber samtliche Satze hinweg; zugleich werden die Motive (nach Haydns Vorbild) bis ins letzte durchleuchtet, ineinander verwoben, aufeinander bezogen. Das erfordert Raum, und so erweitert Beethoven die Großformen oft zu Riesengebilden, wie er die Kleinglieder (etwa die uberkommene achttaktige Periode) durch Vorsatze und Anhange, Unterbrechungen, Ballungen, Raffungen, Überdehnungen zu neuen Einheiten zusammenfugt. Harmonisch, melodisch und rhythmisch geht er wenig uber seine Vorganger hinaus; auch sein Orchester unterscheidet sich besetzungsmaßig kaum von dem uberkommenen. Es kommt eben „nur" ein neuer Ausdruck in dieKlange, der technisch allenfalls an den besonders gesetzten dynamischen Akzenten abgelesen werden kann, sich jedoch der nur wissenschaftlichen Analyse verschließt.

Sinfonien: Bei den angegebenen Jahreszahlen ist zu bedenken, daß es sich um die Uraufführungsjahre handelt. Da Beethoven verhältnismäßig langsam arbeitete, liegen die häufig zahlreichen Entwürfe zuweilen um viele Jahre weiter zurück. Alle Sinfonien wurden erstmals in Wien aufgeführt.

1. Sinfonie C-Dur op. 21 (1800). An Haydns Vorbild ausgerichtet, jedoch bereits mit bedeutsamen Eigengedanken durchsetzt: bezeichnende Dreiklangsthematik, Entwicklung aus einem knappen Grundmotiv (kleine Sekunde). Sätze: Adagio molto Allegro con brio – Andante cantabile con moto – Menuett – Adagio Allegro molto e vivace. – 29 Min.

2. Sinfonie D-Dur op. 36 (1803). Kompositorisch ebenfalls an Haydn angelehnt. Auffallend frisch, obwohl zu der Zeit entstanden, als B. Klarheit über sein Gehörleiden gewann. Sätze: Adagio molto Allegro con brio – Larghetto – Scherzo – Allegro molto. – 30 Min.

3. Sinfonie Es-Dur op. 55 (1805), „Eroica". Gewaltige Erweiterung der äußeren Formen, Verdichtung des thematisch-motivischen Geschehens, Sonderepisoden in der Durchführung, rhythmische Eigenwilligkeiten. Sätze: Allegro con brio (mit dem „Dreiklangs-Heldenthema" und zwei Seitenmotiven, mächtige Durchführung, erweiterte Koda) – Adagio assai (Trauermarsch in c-Moll) – Scherzo, Allegro vivace (dämonisch im Hauptteil, drei Hörner im Trio) – Allegro molto (Variationen mit Doppelfuge über ein Baßthema, dem ein selbständiges Seitenthema beigefügt ist). Das Ganze ein gewaltiges geistig-musikalisches Ringen. Frühere kriegerische Deutungen der Sätze – „Leben und Tod eines Helden" (Leichenbegängnis, Waffenspiele am Grabe, Leichenmahl und Heldenballade" (W. v. Lenz) – werden heute abgelehnt. – 50 Min.

4. Sinfonie B-Dur op. 60 (1807), von R. Schumann als die „griechisch Schlanke zwischen Nordlandsriesen" bezeichnet, eine Schöpfung des „anderen Beethoven", nämlich des reinen, nicht des philosophierenden Musikers. Abermals Einheit des thematisch-motivischen Materials. Sätze: Adagio – Allegro vivace – Adagio (zwei Themen, von denen das eine richtungsmäßig die Umkehrung des anderen darstellt) – Allegro vivace, Menuett (mit Scherzocharakter) – Allegro non troppo (geschäftig-heiter). – 35 Min.

5. Sinfonie c-Moll op. 67 (1808), als „Schicksalssinfonie" bezeichnet, weil Beethoven von dem viertonigen Grundmotiv des Kopfsatzes gesagt haben soll: „So pocht das Schicksal an die Pforte". Sätze: Allegro con brio (beherrscht von dem Motiv g-g-g-es) – Andante con moto (innig singendes Hauptthema, das ähnlich beginnende zweite Thema endet mit dem Grundmotiv) – Allegro (Scherzo mit Dreiklangsthema, gegen das die Hörner das pochende Motiv stellen) – Allegro (ohne Pause zwischen 3. und 4. Satz, überschäumender Triumph, vier verwandte Motive). – 30 Min.

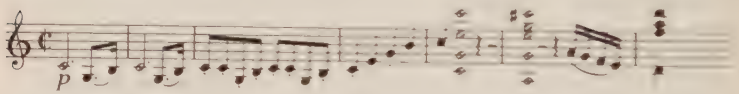
6. Sinfonie F-Dur op. 68 (1808), „Pastorale", programmatische Überschriften, jedoch keine Programmmusik im üblichen Sinne, obwohl zuweilen dem Malen in Tönen angenahert, wie etwa in den durch Flöte (Nachtigall), Klarinette (Kuckuck) und Oboe (Wachtel) wiedergegebenen Vogelrufen. Sätze: Allegro ma non troppo. „Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande" – Andante molto mosso. „Szene am Bach" – Allegro. „Lustiges Zusammensein der Landleute" (heiter-derbes Scherzo) mit Überleitungsteil „Gewitter, Sturm" – Allegretto. „Hirtengesang. Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm" (Variationen über ein Schalmeienthema). – 40 Min.
7. Sinfonie A-Dur op. 92 (1813), wegen der rhythmischen Kraft und Geschmeidigkeit des Werkes von Wagner als „Apotheose des Tanzes" bezeichnet. Satze: Poco sostenuto Vivace (langes Thema über den Wachtelschlag) – Allegretto (verhaltener, balladenartiger Marsch, Variationen mit Fugato) – Presto (Scherzo mit Vorschlagsthema, im Trio ruhiges Bläserthema) – Allegro con brio (bacchantischer Überschwang, querköpfig gesetzte Sforzati). – 40 Min.
8. Sinfonie F-Dur op. 93 (1814), in ihrer „reinen Musikalität" der 4. Sinfonie verwandt, allerdings knapper und ganz auf Heiterkeit, ja Scherz gestellt. Sätze: Allegro vivace con brio (zweigeteiltes Hauptthema im Wechsel von Geige und Klarinette) – Allegretto scherzando (also kein langsamer Satz, nur etwa 80 Takte, tänzelndes Geigenthema, gutmutig bestätigt von den tiefen Streichern, angeblich ein Metronomscherz) – Menuett (um das Tändelnde des Ganzen zu erhalten, kein Scherzo, landlerartiges Thema) – Allegro vivace (Thementeil rondoartig mit geschwindem, in Doppeltriolen anhebendem Hauptgedanken, kunstvolle Kontrapunktik in der wirbelnden Durchführung). – 25 Min.
9. Sinfonie d-Moll op. 125, mit Schlußchor uber Schillers Ode „An die Freude" (1824), ein neues Blatt in der Geschichte der Sinfonie, nicht nur wegen des die menschliche Stimme einbeziehenden Schlußsatzes, sondern vor allem wegen des riesigen Ausmaßes eines mit zahllosen Gedanken übersaten musikalischen Titanenkampfes, wegen der aufgebrochenen Form und wegen der Thematik, die nicht wie bisher als vorhanden angesehen und verarbeitet, vielmehr in ihrem Entstehen vorgefuhrt wird. Satze: Allegro ma non troppo, un poco maestoso (gestaltloser Beginn in leeren Quinten, aus denen Motivblitze auftauchen, die sich dann ff zu einem mächtig gezackten Hauptthema verdichten, dazu neue Gedanken, deren Fulle jeden der drei Hauptabschnitte zu eigenen Durchfuhrungen macht) – Molto vivace (damonisches, fieberhaftes Scherzo, wiederum eine blitzende Vorankündigung des Hauptthemas) – Adagio molto cantabile, in mehrfachem Wechsel mit Andante

moderato (fromm im Adagio der Geigen, synkopiertes Flehen der Bratschen und zweiten Geigen im Andante) – Finale: verschiedene Zeitmaße: dissonantes Orchester-Presto zu Beginn, Rezitative der tiefen Streicher mit Rückgriffen auf die ersten drei Satze, „Freudenthema" im Allegro assai (mit einem Fugato), kurze Prestounterbrechung, dann Baritonsolo (Freudenthema), aufgenommen von Soloquartett und Chor, marschartige Variierung (Alla marcia) des Freudenthemas, weiter ein Andante maestoso mit neuem Thema „Seid umschlungen, Millionen", Ergriffenheit im Adagio divoto „Ahnest du den Schopfer, Welt?", Freuden- und Ergriffenheitsthema erklingen gleichzeitig in einer Doppelfuge, Schlußallegro zum ekstatischen Prestissimo gesteigert. – 70 Min.

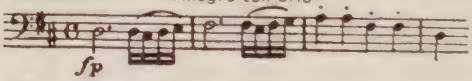
Eine 10. Sinfonie hatte Beethoven geplant und teilweise bereits entworfen. Die 1910 von Fritz Stein gefundene sogenannte „Jenaer Sinfonie" stammt wahrscheinlich nicht von Beethoven.

Beethoven: Kopfthemen der Sinfonien

1. Sinfonie Allegro con brio



2. Sinfonie Allegro con brio

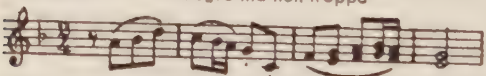


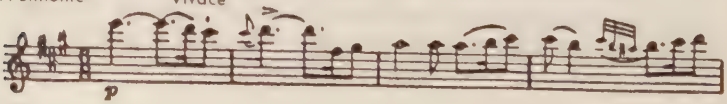
3. Sinfonie Allegro con brio

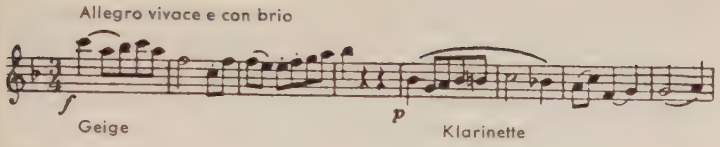
4. Sinfonie Allegro vivace

5. Sinfonie

6. Sinfonie Allegro ma non troppo



7. Sinfonie Vivace

8. Sinfonie



9. Sinfonie

Instrumentalkonzerte: In den wichtigsten Werken dieser Gattung dient das Orchester nicht mehr nur zur Begleitung des Solisten; beide Klangkörper werden gleichberechtigt, durchdringen einander, nehmen an der motivisch-thematischen Arbeit als nebeneinander stehende Partner teil (Ansätze schon bei C. Ph. E. Bach und beim späten Mozart), das Virtuose tritt zurück, der sinfonische Bau setzt sich durch.

1. Klavierkonzert C-Dur op. 15 (1798), dreisatzig mit Allegro con brio – Largo – Allegro (Rondo), im wesentlichen noch in der Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts verwurzelt. – 30 Min.
2. Klavierkonzert B-Dur op. 19 (1798, aber vor dem 1. Klavierkonzert entstanden) mit den Satzen Allegro con brio – Adagio – Rondo (Molto allegro; stilistisch dem C-Dur-Konzert verwandt, nur einzelne Zuge des späteren Beethoven). – 25 Min.
3. Klavierkonzert c-Moll op. 37 (1803), erstmalig und nun bereits vollendet das sinfonische Gemeinschaftsmusizieren beider Klangtrager, dazu entsprechender Themenschnitt, Ausfullen der fruheren Form mit den Satzen Allegro con brio – Largo – Rondo (Allegro). – 35 Min.
4. Klavierkonzert G-Dur op. 58 (1807), verstarkt sinfonisch, in der Haltung lyrisch-idyllisch. Sätze: Allegro moderato (der Solist beginnt ohne Begleitung) – Andante con moto (dunkles Notturno) – Rondo (Vivace; Dialoge zwischen Orchester und Klavier, aufgelockerter Klaviersatz in der Durchführung). – 32 Min.
5. Klavierkonzert Es-Dur op. 73 (1811), allem Virtuos-Spielerischen entwachsen, durchgebildete Klaviersinfonie; neben dem G-Dur-Konzert Gipfelwerk der Klavierkonzerte uberhaupt. Satze: Allegro (nach praludierenden, vorbereitenden Klavierklangen das sinfonisch geschnittene Hauptthema, weicher Seitensatz in den Hornern, motivisch verdichtet trotz abgesetzter Klanggruppen) – Adagio un poco moto (ein Wallfahrergesang) – Rondo (Allegro; ohne Pause anschließend, in den letzten Adagiotakten thematisch bereits vorbereitet). – 38 Min.

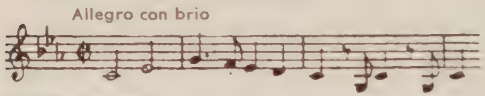
Violinkonzert D-Dur op. 61 (1806), ebenfalls sinfonisch gestaltet, Gipfelwerk der Gattung. Satze: Allegro ma non troppo. Violine setzt erst nach der Themenaufstellung ein, Oboen tragen die gesangvollen Themen vor. – Larghetto (thematisch getragen vom Quartett der gedampften Streicher, überglänzt von der Solovioline). – Rondo (Allegro; hier legt der Solist das Thema fest, Rondoform). – 41 Min.

Zwei Romanzen fur Violine und Orchester (1802), aus dem Geist des Instruments geboren, doch nicht virtuosenhaft: die in G-Dur op. 40 ein mannliches Andante, die in F-Dur op. 50 ein gefühlvolles Adagio cantabile.

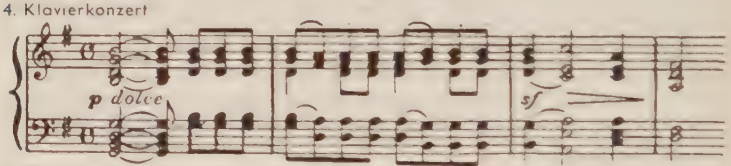
Tripelkonzert C-Dur fur Violine, Cello, Klavier und Orchester op. 56 (1805). Verbindung von Concerto-grosso-Anlage mit motivisch-thematischer Sinfonik. – 35 Min.

Beethoven: aus Instrumentalkonzerten

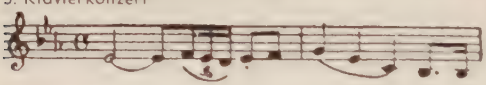
3. Klavierkonzert

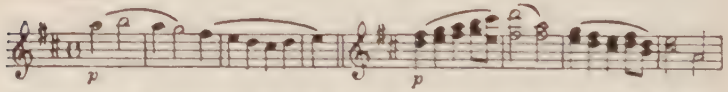


4. Klavierkonzert



5. Klavierkonzert



Violinkonzert

Kammermusik: Beethoven hat auf allen Gebieten der Kammermusik Bedeutendes geschaffen; im Vordergrund stehen jedoch die Streichquartette.

Sonaten fur Violine und Klavier. – Zehn Werke von rein musikalischer Haltung, nicht vom „Dichter in Tonen", sondern vom feilenden, erprobenden Musiker. Drei Sonaten op. 12 (D, A, Es, veröffentlicht 1798) von spielfreudiger Haltung, im überlieferten Stil. Op. 23 und 24 (a-Moll und F-Dur, 1801/02) gehören innerlich zusammen, verklammert durch das fallende Grundmotiv, dramaturgisch als Gegensatz von lastender Schwere und hellem Aufschwung (die in F-Dur „Fruhlingssonate" genannt). Op. 30 (A-Dur mit Variationenfinale, c-Moll mit vier Satzen und polyphonem Einschlag,

G-Dur besonders festlich-klangfroh) mutet an wie die Zusammenfassung dreier Sonaten zu einer Großsonate. Als eine Art vierten Satz zu op. 30 hatte Beethoven ursprünglich die A-Dur-Sonate op. 47 bestimmt, die sogenannte „Kreutzer-Sonate", dem französischen Geiger R. Kreutzer gewidmet, nachdem er sie 1803 schon dem mulattischen Violinisten G. Bridgetower gewidmet hatte; virtuose Konzertgebärde selbst in den Variationen des langsamen Satzes. In op. 96 (G-Dur) deutet sich eine gewisse Abkehr vom Virtuosen an, die Themen wirken oft liedhaft-einfach.

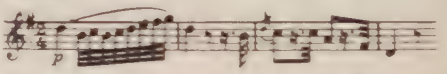
Sonaten für Cello und Klavier. – Fünf Werke: op. 5, Nr. 1 in F-Dur und Nr. 2 in g-Moll (dem Cello spielenden Friedrich Wilhelm II. gewidmet), op. 69 (A-Dur, mit einem bewußt verkürzten Adagio), op. 102 (a-Moll und D-Dur, bemerkenswert durch eine Entpersönlichung des Ausdrucks, entstanden 1815, also in unmittelbarer Nachbarschaft der späten Klaviersonaten). In allen Sonaten sind beide Instrumente gleichberechtigte Partner.

Streichtrios. – Fünf Werke, geschrieben vor der Jahrhundertwende, vielfach der Gesellschaftsmusik des 18. Jahrhunderts verpflichtet. Das Es-Dur-Trio op. 3 und das Serenadentrio D-Dur op. 8 bestehen aus je sechs Sätzen nach Suitenart. Die drei Trios op. 9 (G-Dur, D-Dur, c-Moll) dagegen wachsen besonders in der Themengestaltung bereits den Streichquartetten entgegen.

Klaviertrios. – Acht Werke aus verschiedenen Schaffensperioden, vielfach gedacht als reizvolle Erneuerung der alten Triosonate, wobei allen drei Instrumenten selbständigere Aufgaben zugewiesen werden. Von den drei Trios op. 1 (Es-, G-Dur, c-Moll; die Werkzahl darf nicht dazu verleiten, in den Trios Beethovens erste Kompositionen zu vermuten) ist das in c-Moll (1795) das bedeutendste, weil in dessen erstem Satz zum ersten Male die für den Tondichter so bedeutungsvolle c-Moll-Stimmung auftaucht. Op. 11 ist ein Zwischenwerk (1797), ursprünglich für Klavier, Cello und Klarinette bestimmt, dann statt des Blasinstruments mit Violine. Op. 70 von 1808 enthält zwei spielfreudige Werke: das wegen einer geisterhaften Stelle im langsamen Satz als „Geistertrio" bezeichnete in D-Dur (dreisatzig), das zweite in Es-Dur viersatzig ohne langsamen Satz und ohne Scherzo. Ganz und gar „gebaut", motivisch einheitlich, polyphon durchsetzt, harmonisch und klanglich reich ist das B-Dur-Trio op. 97 (1811). Letztes Klaviertrio die „Kakaduvariationen" op. 121a mit einem Liedthema aus Wenzel Müllers Singspiel „Die Schwester von Prag" (1823), zehn Variationen mit dem glanzvoll gesteigerten Schlußallegretto.

Streichquartette. – Sechzehn Werke, die einzelnen Gruppen entstehungsmäßig meist durch Jahre getrennt, aber stets entstanden an wesentlichen Punkten des Gesamtschaffens; Gipfelwerke des kammermusikalischen Schaffens überhaupt. Als Ausgangslage sind Mozarts spätere Streichquartette, besonders aber Haydns Gedanken einer „Unterhaltung von vier gescheiten Leuten" zu betrachten, Endlage ist die musikalische Idee an sich.

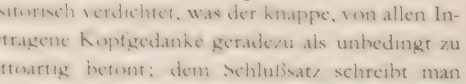
op. 18 (1798–1801), sechs Quartette, im allgemeinen auf der Ebene Mozart–Haydn, doch mit manchen Eigenzügen des werdenden Meisters. Nr. 1 F-Dur wegen der Widmung an einen Freund „Amenda-Quartett" genannt; Nr. 2 G-Dur, wegen des bildhaften Anfangs als „Komplimentierquartett" bezeichnet; Nr. 3 D-Dur, angeblich Beethovens erstes Quartett überhaupt, Kopfthema mit Wechsel von ganzen und Achtelnoten; Nr. 4 c-Moll, noch kein „Beethovensches c-Moll"; Nr. 5 A-Dur, sehr durchsichtig, besonders in den Variationen des Andante cantabile; Nr. 6 B-Dur enthält das bekannte nur vierundzwanzig Takte lange Adagio „La malinconia" (Die Schwermut).

op. 18 Nr. 2
„Komplimentierquartett"

op. 59 (1806 vollendet), drei Werke, angeregt durch den Grafen Rasumowsky, der Quartette über russische Volksweisen verlangte, daher „Rasumowsky-Quartette" genannt. Geschrieben nach der „Eroica", dem „Fidelio", gleichzeitig mit dem 4. Klavierkonzert und Violinkonzert erschienen; daher die harmonisch, thematisch, rhythmisch, klanglich und satztechnisch (Verschmelzung von Motivaufschließung und Polyphonie) bedeutende Schreibweise und der gegenüber op. 18 völlig gewandelte Ausdruck. Nr. 1 F-Dur, Nr. 2 e-Moll, Nr. 3 C-Dur (zuweilen als a-Moll bezeichnet).

op. 59 Nr. 2

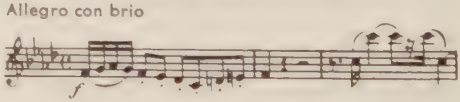
op. 74 (1809), Es-Dur, wegen einiger Pizzikatostellen als „Harfenquartett" bezeichnet, abermals enge Verbindung von Homo- und Polyphonie; kurze Adagioeinleitung deutet vorweg schon die Hauptmotive an, Variationen-Allegretto als Schlußsatz.

op. 74
„Harfenquartett"



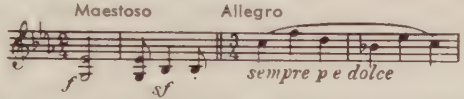
op. 95 (1810), f-Moll, kompositorisch verdichtet, was der knappe, von allen Instrumenten unisono vorgetragene Kopfgedanke geradezu als unbedingt zu erfüllende Forderung mottoartig betont; dem Schlußsatz schreibt man Verwandtschaft mit den „Jagdstücken" des 18. Jahrhunderts zu.

op. 95



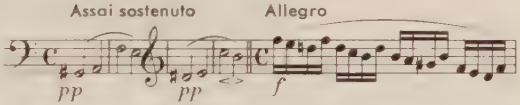
op. 127 (1824), Es-Dur, das erste der späten Streichquartette Beethovens, Kopfsatz eine Art vorbereitende Fantasie über die Variationen des Adagios, nimmt auch Gedankengut des variationenähnlichen Scherzos vorweg.

op. 127

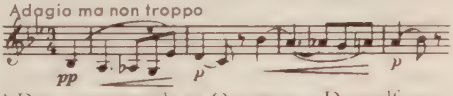


op. 132 (1825), a-Moll, obwohl dem Stofflichen mehr und mehr entwachsend, mit einem betitelten Adagio versehen: „Heilige Danksagung eines Genesenden an die Gottheit in der lydischen Tonart", also F-Dur mit h statt b, fast eine Choralfantasie. Im übrigen durch häufigen Tempowechsel fast vielsätzig.

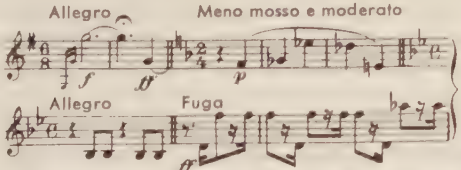
op. 132



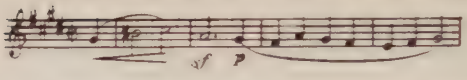
op. 130 (1825), B-Dur, scheinbar stark aufgespalten, sehr umfangreich, die Satzzahl auf sechs erhöht, sechzehnmaliger Tempowechsel allein im ersten Satz; der vierte Satz, ein „alla danza tedesca", war ursprünglich für op. 132 bestimmt; die als Abschluß gedachte große B-Dur-Fuge wurde durch ein Rondo-Allegro ersetzt und als selbständiges Opus 133 herausgegeben.

op. 130

op. 133 (1825), Große Fuge B-Dur, untergeteilt in Overtura – Doppelfuge – Meno mosso – Allegro con brio – Meno mosso – Allegro con brio; Grundgedanken bereits in der Overtura (Thema aus Halbton- und Septimenschritten).

op. 133

Große Fuge

op. 131 (1826), cis-Moll, nach Beethovens Bezeichnung sieben Sätze, davon einige allerdings nur wenige Takte lang; zu gruppieren etwa: Einleitungs-Adagio und Allegro-Hauptsatz, Moderato-Überleitung – Andante – Presto – Adagio-Überleitung – Allegro-Finale. Das Ganze ist von einer erstaunlichen Dichte aller kompositorischen Kunste, ein Denkspiel schon kaum noch stofflicher Beschaffenheit. Durch ein Kernmotiv werden die Opera 130 bis 133 zu einem riesenhaften Gesamtbau verbunden.

op. 131



op. 135 (1826), F-Dur, nicht so verdichtet wie die vorangehenden, aufgelichtet, motivisch sehr fein gearbeitet, viersatzig, der Schlußsatz ein von einem Grave eingeleitetes und einmal unterbrochenes Allegro mit der Überschrift „Der schwer gefaßte Entschluß"; im Gravezeitmaß drei Noten mit den Worten „Muß es sein?" im Allegrozeitmaß zweimal „Es muß sein!"

op. 135

Kammermusik mit Bläsern. – Ein von Beethoven nicht sehr reich und nur nicht sehr charakteristischen Werken bedachtes Gebiet. Die teilweise schon sehr früh geschriebenen Kompositionen sind heute zumeist in den Hintergrund des musikalischen Bewußtseins getreten. Zu nennen: Bläseroktett (je 2 Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner), zwar als op. 103 bezeichnet, doch schon Anfang der neunziger Jahre entstanden, noch unausgeglichen. – Es-Dur-Septett für Streichquartett, Klarinette, Fagott, und Horn op. 20 (1800), musizierfreudig mit kraftig geschnittenen Themen. – Es-Dur-Sextett (op. 71, aber schon 1796 geschrieben) für je zwei Klarinetten, Hörner und Fagotte, Divertimentomusik „im Freien zu spielen". – Es-Dur-Quintett op. 16 (1797) für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier, alles beherrscht vom Klavier, das Beethoven bei der ersten Aufführung selbst spielte, durchweg konzertmäßige Haltung (später auch für Streichtrio und Klavier bearbeitet).

Klavierwerke. – Neben dem kundenden Beethoven der großen Sinfonien, dem sich mehr und mehr vergeistigenden Denker der bedeutendsten Streichquartette steht in den wichtigsten Klavierwerken der selbst in virtuoser Spielfreude ringende, leidende, sich versenkende und wieder aufbegehrende Einzelmensch. Mit der Entfaltung der Persönlichkeit (in unablässiger Arbeit überwand er die gesellschaftlich gebundene Rokoko- und Werther-Stimmung, begeisterte sich an den Zielen der französischen Revolution, wuchs mehr und mehr in die maßbedingte und zugleich grüblerische Welt Goethes und die Weltoffenheit Schillers hinein) entwickelte sich auch Beethovens Klavierstil vom Anmutigen ins Drangende, Stürmende, Sinnend-Grübelnde. Daher auch die wachsende Differenzierung, Fülle und Farbigkeit des Klaviersatzes (unterstützt durch die bedeutenden Neuerungen im Klavierbau), die teilweise so weit geht, daß man gelegentlich von Beethovens „Sinfonien für Klavier" gesprochen hat.

Sonaten. – Hier konnte Beethoven auf vieles aufbauen, was seine Vorgänger erarbeitet hatten: auf den charaktervollen Ausdruck der späten Sonaten von C. Ph. E. Bach, auf Mozarts quellende Fülle, auf Haydns thematisch-motivische Aufschließungstechnik, auf Clementis schwungvollen Stil. Wesentlicher jedoch das eigentlich Beethovensche in den eigenwüchsigen Sonaten: mächtige Grundthemen, erweiterte Durchführungen, Reprisen und Kodas, Durchführungsteile schon im Thementeil, Einbeziehen von langsamem Satz und Menuett (Scherzo) in den dramatischen Grundplan, Umbilden des „Kehraus-Schlußsatzes" in krönende Kuppeln, wechselnde Zahl der Sätze, Mischen der Satzform.

op. 2, drei Sonaten, Haydn gewidmet (1795), rokokonah in manchen Zierlichkeiten, an Haydn erinnernd durch häufige Verwendung von Schlußmotiven. Nr. 1 in f-Moll mit leidenschaftlichem Finale, Nr. 2 in A-Dur mit einem auf den späteren Meister hindeutenden Largo appassionato, Nr. 3 in C-Dur fast konzertmäßig im Wechsel der Klanggruppen.

op. 7, Es-Dur (1796), verhalten bis auf den Schluß, zahlreiche Kleinbilder, wieder ein kennzeichnendes Largo con grave espressione.

op. 10, drei Sonaten (1797), Nr. 1 in c-Moll, knapp, dreisätzig, pathetisch; Nr. 2 in F-Dur, abermals dreisätzig, Bestand aus Rokoko, Klassik und früher Romantik (geschrieben in Schuberts Geburtsjahr); Nr. 3 in D-Dur, vier Sätze, weiträumige Anlage, Vorstufe zu den Großwerken.

op. 13, c-Moll (1798), von Beethoven als „Sonate pathétique" bezeichnet, mit dem schicksalhaften Beginn des Grave, dessen aufsteigende Richtung in den meisten Themen des Werkes wiederkehrt.

op. 14, zwei Sonaten (1798), obwohl im Entstehungsjahr der „Pathétique" geschrieben, schlicht, zierlich; Nr. 1 in E-Dur, Nr. 2 in G-Dur.

op. 22, B-Dur (1800), im wesentlichen geboren aus einer neuen Spieltechnik, die das reine Laufwerk motivisch (teilweise polyphon) verfestigt; ein aus vier Sechzehnteln bestehendes Auftaktmotiv verklammert alle vier Sätze und sogar das Menuett-Trio.

op. 26, As-Dur (1801), vier Sätze, von denen keiner strenge Sonatenform aufweist: 1. ein Variationen-Andante im Wechsel verschiedener „Instrumente", 2. ein bald wiegendes, bald trotziges Scherzo, 3. der berühmte „Trauermarsch auf den Tod eines Helden", lastendes, drohnendes, aufschreiendes und wieder zurücksinkendes as-Moll-Stück, 4. unablässig rollendes, spielerisches Finale.

op. 27, zwei Werke (1801), jedes bezeichnet als „Sonata quasi una fantasia", wohl weil keiner der Kopfsatze in Sonatenform gehalten ist. Nr. 1 in Es-Dur läßt die Sätze ineinander übergehen, unterbricht das liedhaft singende Kopf-Andante durch ein Allegro und setzt vor den Schluß des grimmig-humorvollen Finales noch einmal Takte aus dem Andante; Nr. 2 in cis-Moll, wurde wegen ihrer „romantischen", bald traumerischen und bald lei-

denschaftlichen Grundhaltung die „Mondscheinsonate" genannt, stilistisch bedeutsam durch die Umwandlung der „Albertibasse" in stimmunggebende (Kopfsatz) und dramatische (Finale) aus druckgeladene Spielfiguren.

op. 28, D-Dur (1801), ihrer still in sich ruhenden Art wegen häufig als „Pastoralsonate" bezeichnet; wiederum Motivverklammerung, viersätzig mit motivischer und kontrapunktischer Arbeit, das Andante wie eine Ballade.

op. 31, drei Sonaten (1802) in G-Dur, d-Moll, Es-Dur; alle drei wie Rückerinnerungen und klavieristische Zusammenfassung des bisher Üblichen und vom Komponisten selbst Erreichten; daher vieles wie Stegreifspiel, zugleich aber in Zucht genommen, Erweiterung der Formtiefe, Beseelung des Spielerisch-Technischen.

op. 49, zwei Kleinwerke in g-Moll und G-Dur (1795–98), jedes nur zwei kurze Sätze, eigentlich Sonatinen.

op. 53, C-Dur (1804), die „Waldstein-Sonate", gewidmet dem Grafen Waldstein, stark konzertmäßig empfunden und ausgestaltet, virtuosisch in thematischer Gebarde und Klang, nur zwei Sätze, jedoch so ausgedehnt, daß ein ursprünglich vorgesehener dritter Satz als „Andante favori" einzeln veröffentlicht wurde.

op. 54, F-Dur (1806), abermals zweisatzig, jedoch nicht so weitmaßig und nicht so konzertmäßig, obwohl manche Spielfiguren durch die zuvor geschriebenen Konzertsonaten beeinflußt sind.

op. 57, f-Moll (1804), nach der Pathétique und der Waldstein-Sonate die dritte der bekanntesten Konzertsonaten, die Bezeichnung „Appassionata" stammt nicht von Beethoven, trifft aber das Wesen: Es ist ein „leidenschaftliches" Dichtwerk in Tönen, seelisches Ringen um ein schwer erreichbares Ziel, dargestellt mit rein musikalischen Mitteln. In einer solchen „Dichtung" kann der Thementeil des Sonatensatzes nicht mehr wie üblich wiederholt werden, alles greift ineinander, absinkende und aufsteigende Dreiklangthemen, dumpf drohende Kurzmotive, heftige Akkordbrechungen, zweiter Satz ein Variationenandante mit choralartigem Thema, dritter Satz ein unablässiges Treiben, durchsetzt von heftigen Blitzen und Akkordschlagen (angeblich angeregt durch ein Nachtgewitter).

op. 78, Fis-Dur (1809), knappes zweisatziges Werk mit viertaktiger singender Adagioeinleitung.

op. 79, G-Dur (1808), dreisatzige Sonatine, spielerisch und klangfroh.

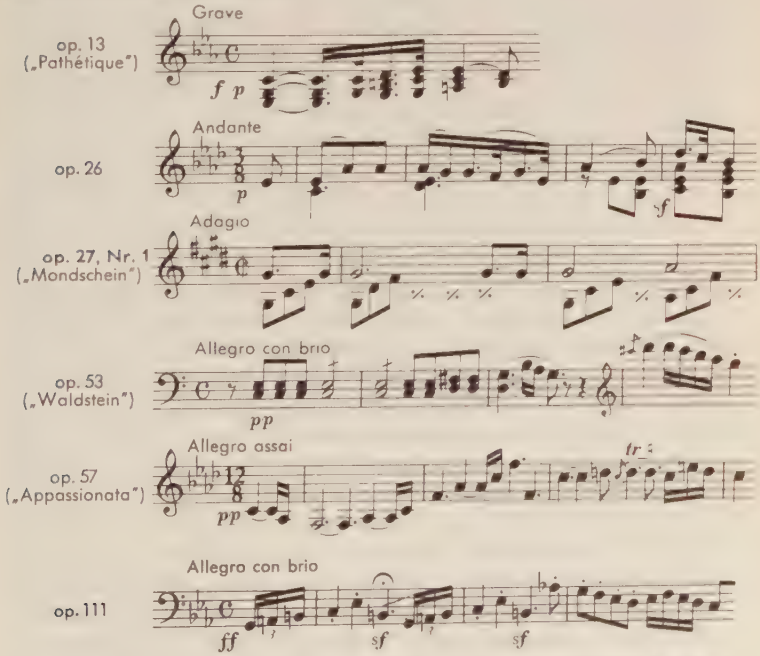
op. 81a, Es-Dur (1809, Schlußsatz 1810), drei Sätze, mit den programmatischen Überschriften „Das Lebewohl", „Die Abwesenheit", „Die Heimkehr"; über den ersten drei Klangen steht „Le-be-wohl"; geschrieben, als Beethovens Gönner Erzherzog Rudolf vor den französischen Truppen Wien verließ, und zu seiner Heimkehr; musikalischer Ausdruck freundschaftlichen Empfindens.

op. 90, e-Moll (1814), lyrisches Werk in zwei Sätzen, romantisch eingefärbt: in der Vortragsbezeichnung („Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck") an Schumann, in dem singenden Schlußsatz an Mendelssohn gemahnend.

op. 101, A-Dur (1816), erste der fünf Spätsonaten, vier davon „für das Hammerklavier" (was nur eine Beethovensche Verdeutschung für Pianoforte ist). Der Spätstil kündigt sich an: Kopfsatz phantasieartig mit lyrischem Einschlag, der auch im 2. Satz trotz „alla marcia" erhalten bleibt, längere, ebenfalls phantasieartige Überleitung zum Finale mit schwungvollem, sogleich in Engführung auftretendem Thema, das, von jedem überlieferten Schema gelöst, sonatenmäßig und kontrapunktisch durchgeführt wird, in der Koda nochmals Durchführung.

op. 106, B-Dur (1818), „Große Sonate für Hammerklavier", mächtiger sinfonischer Bau, leidenschaftliche Gebarde, durch strengen Satz in

Beethoven: aus den Klaviersonaten



Zucht gehalten, starke Gegensatze, Aufspaltungen nach Zeitmaß, Kompositionsstil, Dynamik, Rhythmik, Harmonik. Kontrapunktik und mo-

tivische Arbeit greifen kaum lösbar ineinander (vor allem in der sonatenartigen Doppelfuge des Finales).

op. 109, E-Dur (1820), Kopfsatz wie phantasierendes Wechselspiel zwischen motivisch klarem Vivace und zuweilen tokkatenhaftem Adagio; unmittelbar anschließend ein e-Moll-Prestissimo: Finale ein Andante mit Variationen. Die Großform der Sonate ist völlig preisgegeben.

op. 110, As-Dur (1821). Das Phantastisch-Romantische der zuvor genannten Sonaten wird hier fortgeführt und zugleich mit scheinbar wesensverschiedenen Bestandteilen bestückt, die Form völlig aufgebogen, zerpflückt und neu zusammengefügt: akkordischer Klang, zeichnerisches Motiv, gebautes Thema, rezitativisches Sprechen, klagendes Arioso, Fuge auch Fugenumkehr – jede Einzelheit, jeder Takt, jeder Halbtakt dennoch bezogen auf eine kaum zu deutende Grundstimmung.

op. 111, c-Moll (1822), ursprünglich zusammen mit den beiden zuvorgenannten Sonaten als großer Gesamtbau gedacht; Rückerinnerung an frühere c-Moll-Werke, zugleich Fortführung des in den Spätsonaten eingeschlagenen Weges. Zwei Sätze: der erste mit einem leidenschaftlichen, kämpferischen Unisonothema von ungewöhnlicher Länge, der zweite ein Adagio mit Variationen, die sich klanglich, rhythmisch (allein die Taktangaben: 9/16, 6/16, 12/32) in feinste Gedankengespinste auflösen.

Variationen. – 21 Werke aus den verschiedensten Lebensaltern, meist auf Themen anderer Komponisten; bald Spielvariationen (spielerische Umkleidung des Themas), bald Charaktervariationen (Ausdeutung des Themas). Kurze Themen werden häufiger, lange Themen weniger oft variiert. Zahl der Variationen reicht von 5 bis 33.

In der Hauptsache Spielvariationen sind die über Themen von Dreßler (Arbeit des zehnjährigen Beethoven), Paisiello, Haibel, Grétry, Salieri, Winter, Süßmayr, Dittersdorf, über einige Originalthemen, „God save the king", „Rule Britannia", über den russischen Tanz aus dem Ballett „Das Waldmädchen" von Wranitzky und den „Türkischen Marsch" op. 76. Die Variationen über eine Ariette von Righini bilden ein Zwischenstück zwischen Spiel- und Charaktervariation. Zu den Charaktervariationen, deren bedeutendste an künstlerischem Wert selbst hinter den Meistersonaten nicht zurückstehen, zählen die in

F-Dur: sechs Variationen, in denen sich Zeitmaß, Takt, Rhythmus und Tonart ständig ändern (op. 34, 1802);

Es-Dur: fünfzehn Variationen mit Fuge über ein Thema aus dem Ballett „Die Geschöpfe des Prometheus", eigentlich Doppelvariation mit je einem musikalischen Gedanken im Baß und in der Oberstimme (op. 35, 1802);

c-Moll: zweiunddreißig Variationen, eigentlich eine Chaconne über ein kraftvoll gezacktes Thema, die Tonart bleibt über c-Moll und C-Dur

durchweg erhalten, verschiedentlich Gruppenbildung von je zwei oder drei Variationen (auch Gruppenverwandtschaft über weite Entfernung), daher mehr als eine Kettenreihe, zu einem Großsatz zusammengefaßt (1807);

C-Dur: „33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli", ein monotones Thema, dem aber variationsmäßig alles abverlangt wird, bald vom Ganzen, bald von einem Motiv, bald von einem winzigen Untermotiv, vielfach polyphon bis zur Fuge, häufig mit humorvoller Gegenüberstellung von „Beethoven und Diabelli" oder heiteren Anspielungen (Leporello-Arie „Keine Ruh bei Tag und Nacht") – insgesamt eines der kompositionstechnisch schwierigsten und geistig höchststehenden Variationenwerke der Musikgeschichte (op. 120, 1823).

Einzelstücke. – Sogenannte „Bagatellen", in den Opuszahlen 33, 119 und 126, teilweise Studien, teils für den Klavierunterricht bestimmt, teils aber auch ganz vergeistigt (op. 120, 1824). Einige der Rondos, so die der Werkzahl 51, sind jedem Klavierschüler vertraut. Das Rondo a capriccio G-Dur (op. 129) nennt Beethoven selbst „Die Wut über den verlorenen Groschen", polternder Ausdruck unwirschen Grimms (unvergeßlich in der Wiedergabe durch d'Albert). Musikalisch bedeutender noch das F-Dur-Andante ohne Opuszahl, ursprünglich vorgesehen als langsamer Satz der Waldstein-Sonate, zwischen Variation und Rondo stehend. – Ferner u. a. die durch verschiedene Tonarten wandernde „Fantasie" op. 77, eine „Polonäse" in C-Dur op. 89, die „Zwei Präludien" durch alle Tonarten op. 39, Ländler, Menuette, Ekossaisen. Weniger bedeutend und gering an Zahl die Arbeiten für Klavier vierhändig.

Bellini, Vincenzo (1801–1835, Italiener), Unterricht am Konservatorium in Neapel, schrieb zunächst Kirchen- und Instrumentalmusik, wurde dann mit elf Opern einer der angesehensten Bühnenkomponisten seiner Zeit. Weiche, sangbare Melodik, auffallend romantischer Einschlag. Hauptwerke sind:

„Die Nachtwandlerin" (1831), große romantisch-lyrische Oper: Amine wird schlafend im Wirtshauszimmer des unerkannt heimkehrenden Grafen angetroffen; daß sie nur eine unschuldige Schlafwandlerin ist, glaubt man ihr erst, als sie später mit einer brennenden Fackel geschlossenen Auges über einen Dachfirst schreitet.

„Norma" (1831): Die gallische Seherin Norma büßt ihre Liebe zu dem feindlichen römischen Feldherrn Sever durch heldenhaften, selbstbestimmten Tod auf dem Scheiterhaufen. – Wagner und Verdi haben in ihren Frühwerken mancherlei von Bellini übernommen. „Norma ist von allen Schöpfungen Bellinis diejenige, welche neben der reichsten Melodienfülle die innerste Glut mit tiefer Wahrheit vereint" (R. Wagner).

Benatzky, Ralph (1884–1957, Österreicher), Sohn eines Dirigenten, Schüler von Mottl, Komponist von Chansons, Schlagern, Operetten, Filmmusiken

(„Zu neuen Ufern") usw. Bekannteste Buhnenwerke: „Meine Schwester und ich" (1930; Dr. Robert Fleuriot will sich von seiner Frau scheiden lassen, als sich herausstellt, daß sie nicht einfache Verkäuferin, sondern Fürstentochter ist; Text nach Berr und Verneuil . „Im weißen Roß" 1930; die Wirtin zum „Weißen Roßl" und ihr Zahlkellner Leopold, der Rechtsanwalt Siedler und die Fabrikantentochter Ottile Giesebrecht, Sigismund Sulzheimer und die Professorentochter Klärchen Hinzelmann finden sich als Paare, auch Kaiser Franz Joseph fehlt nicht; bekannte Schlager u.a. „Im Salzkammergut da kann ma gut lustig sein", „Es muß was Wunderbares sein"; Text nach Blumenthal und Kadelburg von H. Müller, E. Charell, R. Gilbert; musikalische Einlagen von B. Granichstaedten, R. Gilbert, H. Frankowski, R. Stolz . „Bezauberndes Fräulein" (1933; nach einem französischen Schwank, der fade Beamte Paul möchte die ebenso fade Tochter seines Direktors heiraten, erbost sich über das unvermutete Eindringen eines „bezaubernden Fräuleins" in sein Landhaus, wird dann aber von seinem Freunde Felix geweckt durch allerlei Widerspenstigkeiten in den rechten Hafen bugsiert). Ferner u. a. „Liebe im Schnee", „Axel an der Himmelstür", Bearbeitung von Johann Strauß' „Waldmeister".

Benda, Franz (1709–1786, Mitglied einer weitverzweigten Musikerfamilie, in Diensten Friedrichs des Großen (auch schon in Rheinsberg), berühmt wegen seines Geigenvortrags langsamer Sätze. Schrieb vor allem Werke für Geige: Konzerte, Sonaten, Capriccios, Trios; auch eine Sinfonie, ein Cembalokonzert.

Benda, Georg (1722–1795), der „Gothaer Benda", jüngerer Bruder von Franz Benda; war seit 1742 Kammermusikus in Berlin, 1750–78 Hofkapellmeister in Gotha (sechs Monate davon Studienreise nach Italien), seither pensioniert. Bedeutsam ist sein Monodrama „Pygmalion". Schrieb u. a. 8 Sinfonien, 3 Klavierkonzerte, 3 Sonaten für Geige oder Flöte, 6 Klaviersonaten, eine Sonate für Klavier vierhändig, Kantaten, Lieder; vor allem bekannt als Bühnenkomponist: Melodramen, Singspiele, eine Kinderoperette, insgesamt 13 Werke, darunter „Cephalus und Procris", „Philon und Theone", „Ariadne auf Naxos" (1775), „Der Dorfjahrmarkt" (1775), „Medea" 1775, „Julie und Romeo" (1776, Schauspiel mit Gesang), „Der Holzhauer" (1778, komische Operette), „Pygmalion" (1779).

Benevoli, Orazio (1605–1672, Italiener), Kirchenkapellmeister in Rom (vorübergehend auch in Wien), einer der Großmeister prunkender Barockkontrapunktik, schrieb Motetten und Messen zu 12, 16 und 24 Stimmen; sein Riesenwerk, die Messe zur Einweihung des Salzburger Doms (1628; zwölf Chöre, 53stimmig) machte ihn berühmt.

Benjamin, Arthur (1893–1960, Australier, lebte meist in England), schrieb u.a.

Opern (darunter „Zwei Städte" nach Dickens), Orchesterwerke (auch Konzerte), Kammer- und Klaviermusik, Lieder.

Bennett, Robert Russell (geb. 1894, Nordamerikaner), bekanntgeworworden durch seine Instrumentierung von Operetten, Shows, Tonfilmmusik. Studierte bei Nadia Boulanger in Paris; schrieb u. a. die Oper „Maria Malibran" (1935), Programmsinfonien („Abraham Lincoln", „Die vier Freiheiten"), „Charlestonrhapsodie", Orchesteretüden, Kammermusik, Werke für Gesang.

Bennett, William Sterndale (1816–1875, Engländer), studierte viel in Deutschland, befreundet mit Mendelssohn, bekannt mit Robert Schumann, der sich für ihn einsetzte. Die ihm 1853 angebotene Stelle des Gewandhauskapellmeisters in Leipzig lehnte er ab. Wesentlicher Vertreter der englischen Romantik. Bekannt durch Orchesterouverturen, Klavierwerke (darunter eine Sonate „Die Jungfrau von Orleans"), ein Oratorium „Das Weib von Samaria" (1867), eine Kantate „Die Maienkönigin" (1858).

Bentzon, Jørgen (1897–1951, Däne), in der Volksmusikerziehung tätig, schrieb u. a. Sinfonien, Kammer- und Klaviermusik, Lieder, die Oper „Saturnalia" (1944).

Bentzon, Niels Viggo (geb. 1919, Däne), Vetter von Jørgen Bentzon; schreibt vorwiegend Instrumentalmusik wie Sinfonien, Klavierkonzert, Kammer- und Klaviermusik; auch Filmkompositionen.

Berg, Alban, geboren am 9. Februar 1885 in Wien (der Vater stammt aus Nürnberg), komponierte als Jüngling, ohne Unterricht zu haben, wurde kleiner Beamter. Schönberg wurde auf ihn aufmerksam und arbeitete mit ihm bis 1910. Eine Erbschaft gab Berg die Möglichkeit, seine Beamtenstellung aufzugeben. Er komponierte, schrieb musikalische Aufsätze, übertrug Orchesterwerke und Opern für Klavier. Während des Wehrdienstes im ersten Weltkrieg beschäftigte er sich mit Entwürfen für den „Wozzeck". Anfang und Mitte der zwanziger Jahre wurde sein Name in der ganzen Welt bekannt; doch Berg arbeitete in der Stille unablässig an der Vervollkommnung seines Stils. Gestorben am 24. Dezember 1935 in Wien an einer Blutvergiftung, hervorgerufen durch einen Insektenstich.

Berg machte sich die Zwölftontechnik des von ihm verehrten Lehrers Schönberg zu eigen im wörtlichen Sinne: zu etwas ihm Eigenen. Unermüdlich arbeitete er an ihren Möglichkeiten, glaubte aber, auch gewissen Gefahren etwas entgegensetzen zu müssen. Dieses revolutionäre Vorstoßen

und zugleich Grenzziehen bestimmt seinen Stil, kennzeichnet den Komponisten – richtig verstanden – als kühnen Romantiker des 20. Jahrhunderts: leidenschaftlich-expressiv und rechnerisch-konstruktiv. Als Gegengewicht gegen die verlorengegangene Ordnung durch Tonalität setzt er das haltende Gerüst klassischer und altklassischer Formen; die mathematische Starre erdachter Tonreihen (und ihrer Permutation) löst er durch eine nervöse, lebendige Rhythmik; an die Stelle harmoniebedingter Farbwerte treten bei ihm Klangballungen und Klangverzauberungen, die zuweilen über das „absolute" Komponieren hinausgehen und psychologische Aufgaben erfüllen. Dieses Bestreben, notwendig gewordene Auflösungen vorantzutreiben und aus (und mit) ihnen aufbauende Gestaltungskräfte zu gewinnen, tritt in seinen – verhältnismäßig wenigen – Werken in verschiedener Art zutage. Bergs Schaffen zu verstehen und zu würdigen, ist noch immer am besten vom gelesenen Notenbild aus möglich; es mag zu hören, bereitet in Einzelheiten vielen noch Schwierigkeiten, überzeugt aber als Ganzes von der Klarheit, Gestaltungskraft und schwingenden Musikalität des Komponisten.

Das Vierteljahrhundert nach Bergs Tod hat gezeigt, welche seiner Kompositionen sich nicht nur bei der Fachwelt, sondern auch in der musikinteressierten Öffentlichkeit einen Platz erworben haben. Bekanntgeworden sind:

7 Lieder mit Klavier (1907, bekannter in der Orchesterfassung von 1928).

Klaviersonate (1908, umgearbeitet 1920). Einflüsse des „Tristan" spürbar, in dem sich überkreuzenden Aufbau etwa an Schönbergs 1. Kammersinfonie erinnernd.

4 Lieder nach Hebbel und Mombert (1909).

Streichquartett (1910, umgearbeitet 1924).

5 Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg (1912); großes äußeres Aufgebot für kleinen Anlaß.

4 Stücke für Klarinette und Klavier (1912/13, Uraufführung 1919).

3 Orchesterstücke (1913/14), nämlich: Präludium, Reigen, Marsch; später überarbeitet. – 25 Min.

„Wozzeck" (Musikdrama nach Georg Büchners „Woyzeck", 1925), Bergs wichtigstes Werk nach Gehalt und Form. – Der Soldat Wozzeck, Mischung aus einfachster Kreatur und verwirrtem Psychopathen, ersticht seine vom schönen Tambourmajor verführte Geliebte Marie, nachdem ihn das Hänseln der Kameraden und der in seiner zwiespältigen Seele herumstochernde Militärarzt gänzlich der Wirklichkeit entführt haben; in dem Teich, an dem der Mord geschah, ertrinkt er sich. – Wichtiger als der einzelne ist die Umwelt. Nach Haltung, psychologischer Durchdringung und Aufwand (Riesenorchester, dazu mehrere kleinere Orchester auf der Bühne) ein Musikdrama, nach Aufbau eine Oper (3 Akte mit je 15 ge-

schlossenen „Nummern"), nach Formengestalt absolute Musik (2. Akt eine fünfsätzige Sinfonie, ferner Invention, Suite, Passacaglia, Variationen, Fuge usw.), nach Tonmaterial Zwölftonmusik, nach Klang dramatisch bedingte Ballungen und Reibungen, auch Impressionistisches. – 130 Min.

Kammerkonzert für Klavier und Violine mit 13 Bläsern (1925): Thema scherzoso con variazioni – Adagio – Rondo ritmico con introduzione. – 35 Min.

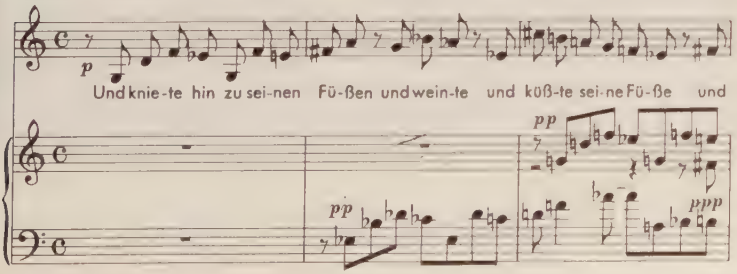
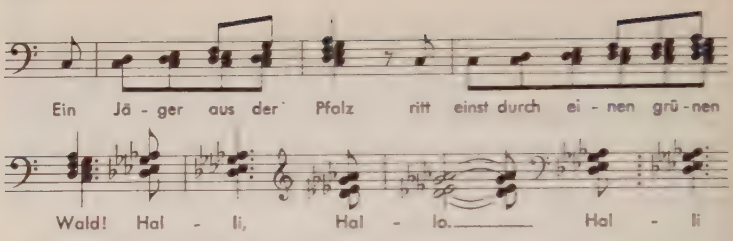
Lyrische Suite für Streichquartett (1926, davon drei Sätze auch für Streichorchester), 6 Sätze in gestuften Zeitmaßen (Allegretto gioviale – Andante amoroso – Allegro misterioso – Adagio appassionato – Presto delirando – Largo desolato). Entsprechende Stufungen in der Dynamik. Zwölftonwerk mit errechneten Permutationen, aber klassischen (Sonate) und altklassischen (vom Kanon bis zum gespiegelten Krebs) Formen.

Konzertarie für Sopran und Orchester „Der Wein", Text nach Baudelaire von Stefan George (1929, Uraufführung 1930).

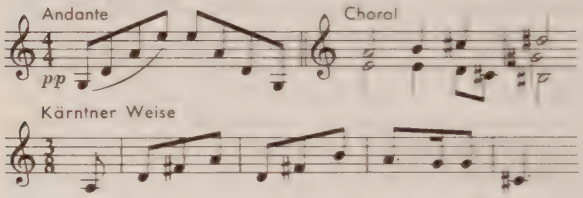
„Lulu", Oper (Text von Berg nach Wedekinds „Erdgeist" und „Büchse der Pandora", 1934), nur die ersten Akte vollendet, das Übrige in Skizzen (Uraufführung 1937). – Lulu, „das schöne, wilde Tier", richtet sechs Männer zugrunde, bis sie selbst von „Jack the ripper" umgebracht wird. – Eine Zwölftonreihe als Leitthema für Lulu, die Variationen als Spiegel der um Lulu kreisenden Einzelpersonen. Wie im „Wozzeck" Rückgriff auf ältere Formen, teilweise in der Art von Schönbergs Kammersinfonie, hier psychologisch-dramatisch bedingt als ständiges Hinzufügen neuer Züge zu den Einzelcharakteren.

Violinkonzert (1935, uraufgeführt 1936), „Dem Andenken eines Engels", trotz absolut-musikalischer Aussage fast „programmatisch" zu verfolgen (Krankheit und Sterben von Manon Gropius, der Tochter Alma Mahlers), Grundlage für alle Sätze ein Quintenthema, im Schlußsatz ein Choral aus der Bach-Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort"; dazu Anklänge an eine Kärntner Weise. 4 Sätze, von denen je zwei ineinander übergehen: Andante – Allegretto scherzando – Allegro – Adagio. – 27 Min.

A. Berg „Wozzeck"



Bauteile des Violinkonzerts



Berg, Carl Natanael (1879–1957, Schwede), Spätromantiker; seine Orchestersprache etwa Richard Strauss vergleichbar. Schrieb 6 Sinfonien (vielfach mit programmatischen Überschriften), eine sinfonische Dichtung „Traumgewalten" (1911), Violinkonzerte, Kammermusik, Chorwerke, Orchesterlieder, Ballette, Opern zu eigenen Texten „Leila" (1910), „Engelbrekt" (1928), „Judith" (1935), „Brigitta" (1942), „Genoveva" (1946).

Berger, Ludwig (1777–1839), kam als Pianist in Europa viel herum; seit 1815 in Berlin als geschätzter Lehrer (u. a. von Mendelssohn), gründete mit Rellstab, Reichardt und B. Klein eine Liedertafel (gegen die von Zelter). Schrieb vor allem Klavierwerke und ein- und mehrstimmige Lieder, darunter (7 Jahre vor Schubert) Gesänge aus dem Liederspiel „Die schöne Müllerin".

Berger, Theodor (geb. 1905, Österreicher), Schüler von Franz Schmidt, schrieb u. a. die seinerzeit heftig umstrittene „Ballade für großes Orchester" (1941), ein herbes, apokalyptisches Werk, das großflächige Ballett „Homerische Sinfonie" (1950), „Rondo ostinato" für Orchester, Kammermusik u. a.

Berger, Wilhelm (1861–1911), Nachromantiker, Brahms nahestehend, schrieb u. a. 2 Sinfonien, Orchestervariationen und Fuge (1909), verschieden besetzte Kammermusik, zahlreiche Klavierwerke (darunter kunstvolle, klangschöne Variationen), zahlreiche Klavier- und Orchesterlieder, A-cappella-Chöre, Chorwerke mit Orchester („Sonnenhymnus", „Meine Göttin", „Gesang der Geister über den Wassern", „Euphorion" usw.).

Berio, Luciano (geb. 1925, Italiener), studierte bei Dallapiccola, wirkt im Mailänder Studio für elektronische Musik; rational bestimmt, fast mathematisch. Charakteristische Werke: „Sequenz für Soloflöte", „Mimusique I und II",

Dame am Hackbrett mit Kavalieren, die Laute und Flöte spielen.
Kupferstich von Joachim v. Sandrart (1606–1688)

Georg Friedrich Händel am Klavier (um 1720). Gemalde von James Thornbill

„Alleluia I und II" für Orchester, Serenade für Flöte, kleines Orchester und „präpariertes" Klavier, „Strings in the earth and air", „Omaggio a Joyce" (1959), „Nones" (1954, nach W. H. Auden, ursprünglich als Oratorium geschrieben, endgültige Fassung rein instrumental); verschiedene elektronische Versuchswerke.

Bériot, Charles-Auguste de (1802–1870, belgischer Herkunft), berühmter Geigenvirtuose, erblindet seit seinem 50. Lebensjahr, zudem wurde sein rechter Arm gelähmt; in erster Ehe mit der Sängerin Maria F. Malibran verheiratet. Noch heute bekannt durch seine Studienwerke für Geige.

Berkeley, Lennox (geb. 1903, Engländer), studierte u. a. bei Nadia Boulanger in Paris; Impressionist, sucht neuerdings Wege zu gestraffterem Stil. Schrieb u. a. Orchesterwerke, Orchesterkonzert mit 2 Klavieren und ein Klavierkonzert (beide 1948), Klavier-, Kammer-, Filmmusik, das Ballett „The jugdement of Paris" (1938), drei Opern, das Oratorium „Jonah" (1937).

Berlin, Irving (eigentlich Israel Baline; geb. 1888 in Rußland, seit 1893 in Nordamerika), erfolgreicher Operetten-, Tonfilm- und Schlagerkomponist, Vertreter des melodischen Jazz („Alexander's ragtime band", „What does it matter" u. a.).

Berlioz, Louis Hector, geb. am 11. Dezember 1803 in La-Côte-Saint-André (Isère) als Sohn eines literarisch stark interessierten Arztes. Bereits als Knabe eignete er sich selbst musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten an, träumte in der Natur, las zahlreiche Dichter, hatte religiöse Anwandlungen. Gegen den Widerstand des Vaters beschäftigte er sich in Paris mehr mit Musik als mit dem vorgesehenen Medizinstudium, nahm Unterricht bei Le Sueur und Anton Reicha, besuchte ständig die Oper und befreundete sich mit den jungen französischen Romantikern wie Victor Hugo, Alexander Dumas, Balzac, Mérimée. Nach mehreren vergeblichen Anläufen gewann er 1830 den Rompreis. In seiner Liebe zu der Sängerin Hariett Smithson fühlte er sich betrogen und verlobte sich mit der Klavierlehrerin Camille Moke, die aber während seines Italienaufenthaltes einen anderen heiratete. Nach seiner Rückkehr vermählte er sich mit Hariett Smithson, die aber bald dem Trunk verfiel. Berlioz floh mit der Sängerin Maria Recio, die er nach dem Tod seiner Frau heiratete. Geldnöte, häusliche Sorgen und enttäuschte Hoffnungen überschatten sein Leben. Wirklichen Erfolg mit seinen Kompositionen hatte er nur bei gleichgestimmten Freunden, zu denen auch Liszt und Robert Schumann gehörten, bedingt auch Richard Wagner. Er schrieb leidenschaftliche

Aufsätze und Kritiken (Eintreten für Bizet), reiste ruhelos durch Europa, wurde jedoch nur in Deutschland (Berlioz-Wochen in Weimar unter Liszt, 1852 und 1855) und Rußland anerkannt. Von Krankheit geplagt, nach dem Tode seiner zweiten Frau und seines Sohnes völlig vereinsamt, fand er noch einmal ein kurzes Glück in der Liebe zu einem jungen Mädchen. Er starb am 8. März 1869 in Paris. Die höchste Stellung, die ihm je zuteil wurde, war die eines unbedeutenden Konservators und Bibliothekars am Pariser Konservatorium.

Starker Sinn für das Malerische in der Landschaft, Liebe zur Poesie, eine gewisse heftige Religiosität – alles bestimmt durch französisch-romantisches Empfinden und zugleich hohe Geistigkeit – sind wesentliche Grundzüge von Berlioz. Sein Traum, solches in Musik umzugießen, nahm greifbare Wirklichkeit an unter dem Eindruck von Gluck („Iphigenie in Tauris"), Beethoven (Pastoralsinfonie) und Weber („Freischütz"), gedanklich weitergesponnen durch seinen Lehrer Le Sueur, der ihm einimpfte, Musik müsse einer Handlung oder einer literarischen Idee folgen. Das führte Berlioz folgerichtig zur Programmusik im buchstäblichen Sinne: Der dichterische Sinn oder der Handlungsablauf wurde von Berlioz auf Programmzettel, mindestens jedoch über die einzelnen Werkabschnitte gedruckt. In den überlieferten eigengesetzlichen (absoluten) Formen der Musik ließ sich derartiges nicht aussprechen – daher die Formauflösung bei Berlioz und das Einführen bis dahin unbekannter Klänge und Klangmischungen im Orchester. So wurde Berlioz der eigentliche Begründer der Programmusik neuerer Prägung (weitergeführt durch viele „sinfonische Dichtungen" von Liszt bis R. Strauss) und der Begründer des neuen Orchesterklanges (nicht nur durch Kompositionen, sondern auch durch seine „Große Instrumentationslehre" von 1844 und 1856, später vielfach bearbeitet, u. a. von F. v. Weingartner, R. Strauss, Ch. M. Widor). Neben der durch allerlei Instrumente, Nebeninstrumente und Massenbesetzung (auch der zu Hilfe geholten Chöre) gesteigerten Klangmacht stehen überaus zarte lyrische Versponnenheiten, wie denn Berlioz im Grunde ein Lyriker war, auch wenn er sein lyrisches Empfinden oft heftig entlädt oder bizarr verzerrt.

Als musikalischen Ausgleich für die Auflösung oder Ausweitung der klassischen Form führte er Leitklänge und melodisch sehr prägnante Leitmotive ein, die das Ganze zusammenhalten und die Einzelheiten (Personen, Situationen, Empfindungen, Gegenständliches) verständlich machen sollten. Da er jedoch vieles ins Theatralische übersteigerte und die meisten seiner literarischen Vorwürfe dem heutigen Hörer nicht mehr vertraut sind, beginnt sein Gesamtwerk langsam zu verblassen.

Im folgenden die wichtigsten, die bezeichnendsten und die noch zu hörenden Kompositionen des umfangreichen Gesamtwerks:

Sinfonien:

„Phantastische Sinfonie – Episoden aus dem Leben eines Künstlers" (1830), geschrieben in der Enttäuschung über Hariett Smithson; Liebe, Eifersucht, Vergiftung durch Opium, wüste Träume, er habe die Geliebte ermordet, werde hingerichtet, Hexensabbat um den Toten. Immer erscheint dem „jungen Künstler" die Geliebte im Zusammenhang mit einer Melodie („idée fixe"), so daß in allen Sätzen diese Melodie wiederkehrt, je nach Erfordernis abgewandelt. Die Sätze: I. Largo. Allegro agitato ed appassionato assai („Träume. Leidenschaften") / II. Allegro non troppo („Ein Ball. Walzer") / III. Adagio („Szene auf dem Lande") / IV. Allegro non troppo („Gang zum Richtplatz") / V. Larghetto. Allegro („Traum von einem Hexensabbat"). – 50 Min.

„Lelio oder Die Rückkehr ins Leben" (1832), eine kaum je aufgeführte Fortsetzung der „Phantastischen Sinfonie" für großes Orchester, (nicht sichtbare) Chöre, Solisten und einen Sprecher, der den „ins Leben zurückkehrenden Künstler" darstellt; fast schon surrealistisch. Text von Berlioz.

„Harold in Italien" (1834), viersatzige Sinfonie, die die eigenen Empfindungen während seines Aufenthaltes in Italien in der Gestalt von Byrons Harold wiedergeben soll. Das Leitthema („idée fixe") wird von einer Solobratsche getragen; wiederum Programmüberschriften: I. „Harold in den Bergen" / II. „Zug der Pilger, das Abendgebet singend" / III. „Ständchen eines Abruzzenbewohners an seine Geliebte" / IV. „Gelage der Räuber" (mit Harolds Tod). – 45 Min.

„Romeo und Julia" (1839), eine „dramatische Sinfonie" für Orchester, Chor, Soli, mit Rezitativvorspruch, Szenen nach Shakespeares gleichnamigem Werk. Trotz vieler melodischer und klanglicher Schönheiten als Ganzes kaum aufgeführt. Mischform zwischen Oper, Sinfonie, Kantate. Viel aufgeführt dagegen einzelne Stücke wie das „Ballfest bei Capulet", die „Liebesszene" (allgemein als Berlioz' schönste Tondichtung anerkannt) und das orchestral kaum übertroffene Prestissimo „Fee Mab". – 100 Min.

„Trauer- und Triumphsinfonie" (1840) für großes Militärorchester.

Ouvertüren:

„Wawerley" (1828), nach Scotts gleichnamigem Roman, Berlioz' op. 1.

„König Lear" (1831), nach Shakespeare, „sinfonische Ouverture", finsteres Schuldthema Lears, edles Unschuldsthema (Oboe) Cordelias, dramatische Wahnsinnsszenen.

„Benvenuto Cellini" (1838), 1. Ouvertüre zur gleichnamigen Oper (s. u.).

„Römischer Karneval" (1844), 2. Ouverture zu „Benvenuto Cellini", heute als reine Konzertouvertüre gespielt, behandelt witzig nur das Maskentreiben.

„Der Korsar" (1845, ursprünglich 1831 für ein anderes Werk).

Chorwerke:

Da Berlioz fast stets theatralisch gestaltete, nahern sich seine Kantaten, Oratorien und anderen großen Chorwerke sowohl der Oper wie seinen „dramatischen Sinfonien" (und umgekehrt), so daß es nicht an Versuchen gefehlt hat, die einen konzertmäßig und die anderen buhnenmäßig darzustellen (z. B. die „Phantastische Sinfonie" als Ballett). Bekannteste Chorwerke:

„Requiem" (Grande messe des morts; 1837), ursprunglich zu Ehren der Toten der franzosischen Julirevolution geplant, im Pariser Invalidendom mit Riesenmitteln aufgefuhrt: großes Orchester, vier an verschiedenen Stellen postierte Nebenorchester (Trompeten, Posaunen, Tuben), dazu 16 Pauken, Soli, ein Chor mit 600 Ausfuhrenden. Dem entspricht die Überfulle von Melodien, durchwirkt von einer „idee fixe", Klangen, Farben, uberraschenden Wirkungen. Auffuhrungen mit kleinerer Besetzung von Berlioz fur zulassig erklart. Zehn Satze, davon acht mit Choren.

„Te deum" (1855; franzosischer Text), bei der Uraufführung abermals übergroße Besetzung: Tenorsolo, zwei Chore von je 80 Sopranen, 60 Tenoren und 60 Bassen (keine Altstimmen), Chor von 600 Kindern; das Orchester: 48 Geigen, 18 Bratschen, 18 Celli, 16 Kontrabasse, je 4 Floten, Oboen, Klarinetten (dazu Englischhorn und Baßklarinette), Fagotte, Horner, je 2 Trompeten und Pistonkornetts, 6 Posaunen, Ophikleide, Baßtuba, Pauken, große Trommel, 4 Ruhrtrommeln, Becken, Orgel, Saxhorn, 12 Harfen. Heute vielfach in kleiner, durchschnittlicher Besetzung, Orchesternummern gestrichen, zuweilen nur Schlußsatz allein (insgesamt 6 Abschnitte).

„Phantastische Sinfonie" (idée fixe)

„Fausts Verdammung" (Rakoczy-Marsch)

„Requiem"

„Fausts Verdammung" (1846 Endfassung, ursprunglich „Acht Szenen aus Goethes Faust" 1829), eine „dramatische Legende" in vier Teilen, zehn anschauliche, sehr sorgfaltig gearbeitete Bilder; bekannter als die Sologesange und Chore sind die Orchesterstucke „Rakoczy-Marsch", „Sylphenballett", „Tanz der Irrlichter" – meist einzeln aufgefuhrt. – 130 Min.

„Die Kindheit Christi" (1854), eine „heilige Trilogie", Text vom Komponisten, ein Oratorium, das besonders stark für die religiöse Einstellung des Komponisten zeugt.

Ferner verschiedene Kantaten (darunter der „Sardanapal", der Berlioz den Rompreis einbrachte, „Orpheus' Tod", „Cleopatra") und geistliche wie weltliche Einzelchöre.

Opern:

Mit seinen Opern hat Berlioz trotz seiner Fähigkeit, theatralische Musik zu schreiben, wenig Glück gehabt; auch spätere Versuche, sie auf den Bühnen heimisch zu machen, sind im wesentlichen mißglückt.

„Benvenuto Cellini" (1838, Text von Léon de Vailly und A. Barbier), 2 Akte, 4 Bilder. Benvenuto Cellini, Bildgießer aus Florenz, soll eine Perseus-Statue gießen – zum Verdruß seines römischen Konkurrenten Fieramosca; dieser belauscht Cellini zweimal: als er mit der Tochter des Schatzmeisters Balducci fliehen will und als er Balducci lacherlich macht. Doch kommt er selbst nicht minder in Bedrangnis als Cellini, der schließlich triumphiert, weil er die verlangte Probe, die Statue ganz allein sofort zu gießen, glänzend besteht.

„Beatrice und Benedikt" (1862, Text von Berlioz nach Shakespeares „Viel Lärm um Nichts"; vielfach übersetzt und bearbeitet), 2 Akte. Das sich ständig zankende Paar, Beatrice und Benedikt, wird durch die List seiner Freunde und den Anblick eines anderen Paares (Hero und Claudio), das beglückt zur Hochzeit schreitet, seiner heimlichen Liebe inne und vermählt sich.

„Die Trojaner" (Gesamtauffuhrung erstmals 1890, Text von Berlioz, zwei Teile, zusammengefaßt zu einem Auffuhrungsabend 1930 von J. Kapp), eine „lyrische Tragödie": 1. „Die Eroberung von Troja", 2. „Die Trojaner in Carthago". Trotz Kassandras Warnung holen die Trojaner das von den Griechen zurückgelassene hölzerne Pferd in ihre Stadt und werden in der Nacht von den im Pferd verborgenen Griechen uberwaltigt; auch Kassandra stirbt, nur Äneas kann sich mit Freunden retten. – In Carthago entbrennen Äneas und die verwitwete Königin Dido in Liebe zueinander. Als Äneas sich nach langen glücklichen Tagen von Dido losreißt und sich nach Italien einschifft, seinem Schwur getreu, ersticht sich Dido.

Sonstige Werke:

Chor- und Sologesänge mit Orchester, ebenso mit Klavier, Fugen, Kompositionen zu Schauspielen (besonders von Shakespeare), Rezitativvertonungen zu Webers „Freischütz" u. a.

Bernabei, Ercole (um 1620–1687, Italiener), Schüler von Benevoli, wirkte mit seinen Söhnen Giuseppe Antonio und Vincenzo vor allem in München (hier auch die Begräbnisstätten), schrieb vor allem geistliche Chorwerke in strengem Stil, die auch heute noch aufgeführt werden.

Bernart de Ventadorn (um 1125–1195, Franzose), ein Troubadour aus niederem Stande, von dem neunzehn Melodien erhalten sind; sein Lerchenlied gilt als der in ganz Europa verbreitete „Liedschlager" des Mittelalters.

Bernstein, Leonard (geb. 1918, Nordamerikaner), international bekannter Dirigent, als Komponist beeinflußt durch Strawinsky, Hindemith, Copland, aber auch durch den Jazz; eine Sinfonie mit Altstimme „Jeremiah" 1944, drei Sätze: Prophezeiung – Entweihung – Klage) weist bewußt auf kultische Vergangenheit des Judentums; weitere Sinfonie „The age of anxiety" 1950, als Ballett 1953); ferner Ballette, Kammer- und Klaviermusik, Musicals „On the town" (1944), „Wonderful town" (1953), „Candide" (1956), „West side story" (1957).

Bertali, Antonio (1605–1669, gebürtiger Italiener), kam schon als Jüngling nach Wien, wo er bis zu seinem Tode wirkte. Schrieb mehr als 600 (meist verlorengegangene) Werke, wie vielstimmige Kirchen- und Kammersonaten, weltliche und kirchliche Kantaten, 33 (bis 18stimmige) Messen, zahlreiche weitere Chorwerke, eine Reihe von Oratorien; mit seinen Opern und einer „Operetta" im venezianischen Stil trug er wesentlich zur Festigung des Wiener Opernlebens bei.

Berté, Heinrich (1858–1924, Österreicher), Musikverleger, schrieb Ballette und Operetten, bekannt nur durch das „Dreimaderlhaus" (1916): Liebesgeschichte um Schubert mit der Musik aus den verschiedensten Schubert-Werken (h-Moll-Sinfonie, Wandererfantasie, Tänze, Lieder usw.).

Bertini, Henri (1798–1876, in London geboren), mit sechs Jahren bereits in Paris, zum Unterschied von seinem ihn unterrichtenden Bruder „le jeune" genannt. Schrieb Kammermusik mit Klavier; bekannt sind heute nur noch seine zahlreichen melodiösen Klavieretüden.

Berton, Henri-Montan (1767–1844, Franzose), war Sohn des um das Pariser Opernorchester verdienten, im Streit der Gluckisten und Piccinisten vermittelnden Pierre-Montan B., schrieb Oratorien, geistliche und weltliche Vokalwerke, „Romances et chansonettes", Sinfonien, v. a. 48 Opern (zum Teil mit anderen Komponisten); Mitbegründer des Pariser Konservatoriums.

Bertoni, Ferdinando Giuseppe (1725–1813, Italiener), Organist und Kapellmeister an der Markuskirche in Venedig, schrieb Kirchenkompositionen, 12 Oratorien, Klavier- und Kammermusik, etwa 50 Opern, darunter „Orpheus" (nach Calzabigi, 1776), „Iphigenie in Aulis" (nach A. Zeno, 1790).

Bertran de Born (etwa 1140 – vor 1215, Franzose), ritterburtiger Troubadour, der in Sirventes (politisch-moralisierende Rugelieder) leidenschaftlich gegen Heinrich II. von England Stellung nahm (vgl. Uhlands Ballade und Dantes Inferno, 28. Gesang). Nur eine seiner eigenen Liedmelodien ist erhalten.

Bialas, Günter (geb. 1907), Schüler von Max Trapp, in seiner Haltung bestimmt durch seine Herkunft aus Schulmusik und Jugendbewegung, bevorzugt alte Formen im neuen Gewand, teils durch Musik der Naturvölker, teils durch Zwölftönigkeit angeregt; schrieb Orchesterkonzerte („Invokationen" für Orchester 1957, „Romanzero" 1955), auch Konzerte für Klavier, Flöte, Violine; ferner Kammermusik, Volks- und Laienmusik, Variationen für Chor und Instrumente („Der beste Stand"), Kantate „Oraculum" (1953).

Biber, Heinrich Ignaz Franz (1644–1704), der berühmteste Geiger des Salzburger Barocks im 17. Jahrhundert; Doppelgriffe und Scordatura (vom Normalen abweichende Saitenstimmung) sind durch Biber besonders stark angewendet worden. Hauptwerke: 16 Geigensonaten „zur Verherrlichung von 15 Mysterien aus dem Leben Mariae" (um 1674), weitere Geigensonaten „am Altar wie bei Hofe" (also Kirchen- und Kammersonaten zugleich), ferner Kammermusik, kirchliche Werke, auch verschiedene Opern für klösterliche Bühnen (u. a. „Arminius oder Chi la dura, la vince" 1687, Text von F. M. Raffaelini).

Binchois, Gilles (geb. um 1400 und gest. 1460 in Mons/Hennegau), schrieb zahlreiche kirchliche Kompositionen. Bemerkenswert sind vor allem seine Chansons, in denen die Oberstimme stets Trägerin des Ausdrucks ist.

Binet, Jean (geb. 1893, Schweizer), vereinigt in seinen Werken romanische, impressionistische Feingeistigkeit mit germanischer Polyphonie, schrieb u. a. eine Reihe von Orchesterwerken, Kammermusik, Ballette, Bühnenmusik zu Sophokles' „Antigone", Chorwerke, Lieder.

Bishop, Henry Rowley (1768–1855, Engländer), einer der fruchtbarsten Bühnenkomponisten Englands; Schauspielmusiken, Singspiele, Pasticcios; als Oper im eigentlichen Sinne gilt nur der „Aladdin" (1826).

Bittner, Julius (1874–1939, Österreicher), von Beruf Jurist, wurde vor allem bekannt durch eine Reihe von Opern, die ins Allgemeinverständliche, Volkstümliche zielen; ähnlich seine Schauspielmusiken. Früher oft aufgeführt: „Die rote Gret" (1907), „Der Bergsee" (1911), „Das höllisch Gold" (1916), „Das Rosengärtlein" (1923), „Das Veilchen" (1934; Texte sämtlich vom Komponisten). Trotz reicher Begabung und besonders im Heiter-Volkstümlichen geschicktem Ausdruck haben es die Bühnen-, Orchester-, Kammermusik- und Liedwerke nur zu kurzer Lebensdauer gebracht.

Bizet, Georges, geboren am 25. Okt. 1838 in Paris als Sohn eines musikalischen Perückenmachers (später Gesanglehrer) und einer tüchtigen Pianistin. Schon mit zehn Jahren nahm ihn das Konservatorium als Schüler an (Unterricht u. a. bei Marmontel, Gounod und Halévy); komponierte sehr früh, gewann viele Preise, 1857 auch den Rompreis sowie einen von Offenbach gestifteten Preis für einen Operetteneinakter. Mit seinen in Italien und

anschließend in Paris geschaffenen Werken hatte er im allgemeinen wenig Erfolg – insbesondere nicht bei der Kritik, die ihm Nachahmung von Verdi und vor allem von Wagner vorwarf. Wenn er auch mancherlei musikalische Fronarbeit zu leisten hatte (Herstellen von Klavierauszügen, Unterricht), häufig krank war und ein äußerst reizbares Temperament hatte, ließ er sich nicht beirren. Mit „Djamileh" (1871) und der „Arlésienne" (1872) hatte er endgültig den Weg beschritten, den er in seiner Meisteroper „Carmen" (1875) allen Einwendungen zum Trotz zu Ende ging. Ein Erfolg war freilich auch dieses Werk nicht: Zu den alten Einwänden – insbesondere der „Wagnerei" – kam der Vorwurf, der Text sei unmoralisch. Nach einigen Aufführungen verschwand das Werk vom Pariser Spielplan und wurde erst acht Jahre später wieder hervorgeholt, als „Carmen" besonders in den deutschsprachigen Ländern erstaunliche Triumphe gefeiert hatte. Diesen Siegeszug seiner Oper erlebte der Komponist freilich nicht mehr: Genau drei Monate nach der Uraufführung starb er am 3. Juni 1875 in Bougival.

Der Erfolg von „Carmen" (es ist die meistaufgeführte Oper der Welt) hat das übrige, sehr umfangreiche Werk Bizets unverdientermaßen in den Hintergrund gedrängt; nur einige Suiten, eine Sinfonie, einzelne Arien aus anderen Opern sind heute häufiger zu hören. Dabei zeigen die übrigen Werke vielfach deutlich, daß „Carmen" keineswegs ein Glücksfall, sondern das Ergebnis vieler Vorarbeiten ist (manches aus früheren Bühnenkompositionen wurde sogar in diese Oper aufgenommen). Immer wieder finden sich Stellen, deren Besonderheit eng verwandt ist mit der „Carmen"-Musik, so die Fähigkeit, durch Instrumentation, Rhythmen und Melodieführung eine exotische Färbung in das Klangbild zu bringen; so das irrtümlich als „Wagnerismus" gegeißelte Verfahren, durch bestimmte musikalische Wendungen Personen und Situationen zu charakterisieren (dramatische Leitmelodien, nicht sinfonisch verarbeitete Leitmotive wie bei Wagner); so vor allem die Begabung des Komponisten, aus einem natürlich sprudelnden Einfallsreichtum das für den jeweiligen Zweck am besten Geeignete mit künstlerisch sicherem Instinkt herauszugreifen und – trotz aller Farbenexotik – mit echt französischem Esprit darzureichen.

Bühnenwerke:

Vieles nicht veröffentlicht oder nicht vollendet, manches erst lange nach der Entstehung uraufgeführt. Wichtigste Werke:

„Don Procopio" (Text von L. Battu und L. Halévy, 1859 beendet, 1905 uraufgeführt), komische Oper, inhaltlich etwa wie Donizettis „Don Pasquale".

„Die Perlenfischer" (1864, Text von M. Carré und M. Cormon). Zwei junge Männer, in ein indisches Mädchen verliebt, verzichten um ihrer Freundschaft willen; als sie aber unvermutet auf Ceylon mit dem Mädchen (jetzt Priesterin) zusammentreffen, bricht die Leidenschaft wieder aus und führt zu tragischer Verstrickung.

„Iwan der Schreckliche" (Text von A. Leroy und H. Trianon, beendet 1865, uraufgeführt 1951).

„Das hubsche Mädchen von Perth" (1868, Text von Vernoy und J. Adenis).

„Djamileh" (1872, Text von L. Gallet, Einakter nach Alfred de Musset). Die Sklavin Djamileh, einen Monat lang die Geliebte des reichen Türken Harun, soll – wie üblich – durch eine neue Sklavin ersetzt werden, tanzt die „neue Sklavin" aber selbst und gewinnt den sonst nur einen Monat lang Liebenden für das ganze Leben. Dritte Person ist Haruns Faktotum Splendiano, ein Nachfahre von Mozarts Osmin. Das Exotische und das Dramatische in Bizets Musik verschmelzen an vielen Stellen des klanggesättigten Werks.

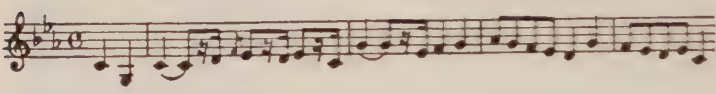
„Carmen" (1875, Text nach Mérimée von H. Meilhac und L. Halévy; die ursprünglich gesprochenen Dialoge wurden später von Bizets Freund E. Guiraud vertont). Dramatisch-psychologischer Mittelpunkt der Handlung ist der brave, doch haltlose Sergeant José: Seine leidenschaftliche Verliebtheit in die amoralische, sinnenhaft in den Tag lebende Carmen macht ihn zum Meuterer, Deserteur, Schmuggler und Mörder der Geliebten. In ihm vollziehen sich ständig Wandlungen, während Carmen, der auch Frauen gegenüber „siegesbewußte" Torero und die etwas süßliche Verlobte Don Josés Micaela (diese beiden Alltagsmenschen nicht in Mérimées Novelle) in jedem Augenblick bleiben, was sie immer schon waren. Das kommt vor allem in der Musik zum Ausdruck. Sie wandelt sich mit den Wandlungen Josés, während jede Einzelnummer bei Carmen (etwa die Habanera, übrigens eine Umformung eines Liedes des lateinamerikanischen Komponisten Yradier), bei Micaela (etwa „Ich sprach, daß ich furchtlos mich fühle"), bei Escamillo („Auf in den Kampf, Torero") jeweils die unveränderte, unveränderliche Wesensart dieser Menschen widerspiegelt. Ähnlich die musikalische Charakterisierung der äußeren Umstände (Arena-Zirkus-Musik) oder des unabänderlichen Schicksals (chromatisches Schicksalsmotiv). Durch die Fülle der Melodien, die rhythmisch klangliche Einfärbung französischer Grundhaltung durch „spanische" Tonung, die glanzvolle und zugleich biegsame Instrumentierung schimmert überall eine unbestechliche Objektivität, ein natürlicher Sinn für menschliche Wirklichkeit. – 190 Min.

Bizet:

„Carmen" Schicksalsmotiv

„L'Arlésienne"

Allegro



Allegro

Instrumentalwerke:

Wirklich bekannt – und sogar ausgesprochen populär – sind nur zwei Suiten aus der Bühnenmusik zu Alfons Daudets „L'Arlesienne" (ursprünglich 27 Einzelnummern, jede knapp und scharf charakterisierend, auch Kurzchöre, im Orchester u. a. 7 Geigen, 1 Bratsche, 5 Celli, 2 Kontrabässe, 1 Klavier, 1 Altsaxophon). Die Suiten (die zweite von E. Guiraud zusammengestellt) wirken nicht wie Musik zu einem bestimmten Schauspiel, sondern wie klingende Darstellung südfranzösischen Volkslebens. Erste Suite: Allegro (variierter Marsch und Klage des Einzelmenschen) – Menuett (frohes, vorübergehend abgedunkeltes ländliches Fest) – Adagietto (wehmütige Betrachtungen eines älteren Paares) – Carillon (musikalische Szene über einem festgehaltenen Glockenmotiv). Zweite Suite: Pastorale – Intermezzo – Menuett – Farandole (die Pastorale und die tänzerische Farandole werden als Ballettmusik im 4. Akt von „Carmen" gespielt). – Je 15 Min.

Sinfonie C-Dur (1855 geschrieben, 1935 uraufgeführt). – 33 Min.

Sinfonie C-Dur „Roma" (1860 begonnen, endgültige Fassung 1871 unter Verwendung früherer Kompositionen).

Kleine Orchestersuite (1871, bearbeitet für Orchester nach einem vierhändigen Klavierwerk „Kinderspiele").

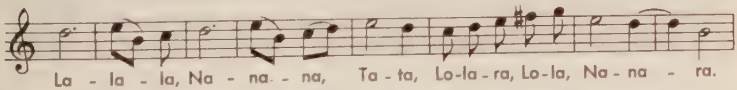
Ouvertüre „Vaterland" (1874).

Ferner Klavierwerke (zwei- und vierhändig), viele Chorwerke und Lieder.

Blacher, Boris (geb. 1903 in China als Sohn deutsch-baltischer Eltern), studierte in China, Sibirien und Berlin (F. E. Koch); 1938–39 Kompositionslehrer am Dresdener Konservatorium, seit 1948 an der Berliner Musikhochschule, seit 1953 deren Leiter. Als Komponist vorwiegend rhythmisch bestimmt, daher seine besondere Hinwendung zum Ballett: variable Metren, knappe, sparsame Aussage, instrumental zurückgreifend auf die Grundlagen der Klassik,

lineare Schreibweise, doch die altklassischen Formen meidend. Bei seinen Opern weicht er dem Musikdrama aus, strebt vielmehr konzertante Musizieroper an: „Fürstin Tarakanowa" (1941, Text von K. O. Koch), „Die Flut" (1947, Text nach Maupassant von Heinz von Cramer, Rundfunkfassung 1946), „Die Nachtschwalbe" (1948, Text von Friedrich Wolf), „Romeo und Julia" (1950, Szenen aus Shakespeares gleichnamigem Bühnenwerk), „Preußisches Märchen oder Herrliche Zeiten" (1952, Text von H. v. Cramer, eine Ballettoper), „Abstrakte Oper Nr. 1" (1953, Text von W. Egk); ferner ein szenisches Oratorium „Der Großinquisitor" (1947, nach Dostojewski von L. Borschard); dramatische Ballette, meist nach literarischen Vorlagen: „Chiarina" (1950, Libretto von P. Strecker), „Lysistrata" (1951, mit Chor, Libretto von Blacher), „Hamlet" (1950, mit Chor, von Tatjana Gsovsky), „Der Mohr von Venedig" (1955, nach Shakespeare von Erika Hanka), „Quadriga" (1958); eine Sinfonie (1939), „Musica Giocosa" (1959), sinfonische Dichtung „Hamlet" (1940), Orchestervariationen (Paganini-Thema, 1948), Orchesterfantasie (1958), „Studie im Pianissimo" (1956), Konzerte für Klavier, Geige, eines für Bläser und Harfe mit Streichorchester, Kammer- und Klaviermusik, Lieder. – Blacher war auch Mitarbeiter an den Texten zu Einems Opern „Dantons Tod" und „Der Prozeß".

Blacher: aus „Abstrakte Oper Nr. 1"



Blech, Leo (1871–1958), Schüler von Rudorff und Bargiel, später von Humperdinck, dessen Stil er modernisierend weiterführte; international gefeierter Kapellmeister in Aachen, Prag, Berlin, Riga, Stockholm und endlich wieder in Berlin. Schrieb u. a. die Opern „Aglaja" (1893) „Cherubina" (1894), „Das war ich" (1902), „Alpenkönig und Menschenfeind" (1903, nach Raimund, 1918 als „Rappelkopf" neu bearbeitet), „Aschenbrödel" (1905), „Versiegelt" (1908).

Bliss, Arthur (geb. 1891, Engländer, Sohn eines Amerikaners), studierte und wirkte zumeist in London (mehrfach in Nordamerika), ursprünglich Anhänger der Pariser „Gruppe der Sechs", auch Stravinskys (aus dieser Zeit skurrile Kompositionen wie „Die Ausschußsitzung", „Der Löwenzahn"), später mehr und mehr dem Zusammenklang von Farbe und Musik nachstrebend (z. B. „Farbensinfonie" 1922, umgearbeitet 1932, die vier Sätze: Purpur, Rot, Blau, Grün), wandte sich dann einem überschwenglichen Romantizismus zu. Schrieb Streichquartette, Quintette mit je einem Blasinstrument, Duosonaten, Klavierwerke, Lieder (z. T. mit 12 Soloinstrumenten), Bühnen- und Filmmusik, die Oper „Die Olympier" (1949, Text von Priestley), Orchesterkonzerte, eine „Heldensinfonie" mit Sprecher und Chor (1930), Orchester-

variationen, Introduktion und Allegro für Orchester, Ballette („Checkmate" 1937, „Adam Zero" 1946 u. a.).

Blitzstein, Marc (geb. 1905, Amerikaner), studierte u.a. bei Nadia Boulanger und Arnold Schönberg; Komponist, Musikschriftsteller, Dozent, strebt nach Allverständlichkeit mit zeitgenössischen Mitteln, stilistisch schwer einzuordnen, da seine Sprache zwischen Jazz und Neoklassizismus hin und her pendelt; sicher zupackend dagegen beim vielfach witzigen Charakterisieren von Personen und Situationen auf der Bühne. Zu seinen Opern (eigentlich Musicals) schreibt er sich die Texte selbst: „Triple sec" (1930), „Die Harpyen" (1931), „Die Wiege wird schaukeln" (1937), „Die Verdammten" (1940; Choroper), „Nein als Antwort" (1941), „Die kleinen Füchse"; ferner Schauspielmusik, Filmmusik, Ballette, Funkmusik, Orchester- und Kammermusik, kleinere Chor- und Klavierwerke.

Bloch, Ernest (1880–1959, Schweizer), dem lebte nach ersten Weltkrieg in den Vereinigten Staaten als Komponist, Dirigent und einflußreicher Lehrer. Die Frühwerke (etwa bis 1912) erinnern an R. Strauss, Debussy, Mahler; dann komponierte er bewußt aus dem tiefsten Sinngehalt des alten Testaments („neujüdische Musikkultur"). Schrieb u. a. Opern „Macbeth" 1910, „Jezabel" 1918, cis-Moll-Sinfonie (1901), die Sinfonie „Israel" mit 5 Solostimmen (1916), Orchesterrhapsodie mit Cello „Salomo" (1916), Orchesterrhapsodie „Amerika" (1926), ähnlich „Helvetia" (1928), sinfonische Suiten, Violinkonzert, Kammermusik, Klavierwerke, Lieder, ein jüdisch-liturgisches Chorwerk „Sacred service" (1933).

Blockx, Jan (1851–1912, Belgier), flämischer Komponist, studierte u. a. bei Benoit, später in Leipzig, schrieb umfangreiche Chorwerke mit Orchester und Solostimmen, Orchesterkompositionen, vor allem 7 erfolgreiche flämische Volksopern, darunter „Meister Martin" (1892), „Die Herbergsprinzessin" (1896), „Till Eulenspiegel" (1900, Text von de Tière), „Die Meeresbraut" (1901).

Blomdahl, Karl-Birger (geb. 1916, Schwede), studierte in verschiedenen europäischen Ländern. Soweit zu übersehen, schreibt er vorwiegend Großwerke, teilweise zwölftönig, teilweise mit naturalistischen Geräuschen, später auch mit elektronischen Zusätzen; u.a. 3 Sinfonien, Orchestervariationen, ein Violin- und ein Klavierkonzert, Ballette („Sisyphos" 1957), die Weltraumoper „Aniara" (1959), Kantaten „Im Saal der Spiegel" (1953), „Anabasis" (1956).

Boccherini, Luigi (1743–1805, Italiener), Sohn eines Kontrabassisten in Lucca, hervorragender Cellospieler, machte mit dem Geiger Filippino Manfredi erfolgreiche Konzertreisen nach Paris und Madrid; ließ sich in Madrid nieder, wurde Kammervirtuose des Kronprinzen und 1785 Hofkapellmeister (auch zum „Preußischen Hofkompositeur" ernannt, weil er für den cello-

spielenden Friedrich Wilhelm II. zahlreiche Werke schrieb). Außerordentlich fruchtbarer Komponist. Oratorien, Messen, Kantaten und vor allem mehrere hundert Instrumentalkompositionen, darunter 30 Sinfonien, 4 Cellokonzerte, 2 Oktette, etwa 30 Quintette, teils mit Klavier, teils mit Oboe oder Flöte, 125 reine Streichquintette, 91 Streichquartette, 54 Streichtrios sowie Violinsonaten und Duos. Eines seiner Menuette ist als „das" Boccherini-Menuett in aller Welt popular geworden und geblieben. In der Haltung vielfach virtuos und süßlich zugleich, in der Kompositionstechnik berühmt durch seine an die Mannheimer anknupfenden Vortragsvorschriften und Spielranken.

Bodart, Eugen (geb. 1905), hatte mit Instrumentalkompositionen weniger Erfolg als mit seinen knapp gefaßten, aus der Praxis fur die Praxis geschriebenen, vom Melodischen bestimmten Opern, zu denen er sich die Texte vielfach selbst schrieb; u.a. „Hirtenlegende" (1930, später umgearbeitet), „Der abtrunnige Zar" (1935), „Spanische Nacht" (1937), „Der leichtsinnige Herr Bandolin", „Sarabande" (beide 1942), „Kleiner Irrtum" (1949), „Mara" (1951).

Boehm, Theobald (1794–1881), Flötenvirtuose und Instrumentenbauer, Erfinder und Hersteller der „Boehm-Flöte", schrieb zahlreiche Kompositionen fur Flöte allein, mit Klavier oder mit Orchester (vom Konzert bis zum Salonstück), die einst sehr beliebt waren.

Boieldieu, François Adrien (1775–1834, Franzose), erhielt nur als Kind geregelten Unterricht, lebte seit seinen ersten Opernerfolgen ganz seinem Schaffen. 1803–10 in Petersburg. Schrieb Opern, (etwa 30), darunter einige zusammen mit anderen Komponisten wie Cherubini, Hérold, Isouard. In seinen besten Werken wie „Die weiße Dame" (1825) bedeutender Vertreter der nationalfranzosischen Spieloper. Bekannt auch „Der Kalif von Bagdad" (1800) und „Johann von Paris" (1812).

Boito, Arrigo (1842–1918, Italiener), besonders bekannt als Textdichter von Verdis „Falstaff" und „Othello", Ponchiellis „Gioconda" u. a., erstrebte eine Synthese des deutschen Musikdramas (Wagner) und der italienischen Oper (Verdi), schrieb zwei eigenstandige, doch wenig erfolgreiche Opern: „Mefistofele" (1868, Neubearbeitung 1875) und „Nerone" (1924 in einer Bearbeitung von Toscanini und Tommasini).

Bondeville, Emmanuel (geb. 1898, Franzose), Leiter der Pariser Großen Oper, schrieb neben Orchester- und Klavierwerken die Opern „Die Schule der Männer" (1946), „Madame Bovary" (1950).

Bononcini, Giovanni Battista (1670 – etwa 1750, Italiener), Wunderkind aus musikalischer Familie, in angesehenen Stellungen tatig in Italien, Osterreich, Preußen, Frankreich, vor allem in London (Wettbewerb mit Handels Opern). Schrieb Oratorien und Kantaten, neben geistlichen und weltlichen Konzerten und Sonaten zahlreiche Bühnenwerke, so 23 Opern, darunter

„Xerxes" (1694), „Polyphem" (1702), „Julius Casars Ruckkehr" (1704), „Alexander in Sidon" (1736); ferner „Serenaten" (szenische Kantaten).

Borck, Edmund von (1906–1944), Vertreter eines kraftgeladenen, rücksichtlos sich aussprechenden Stils, ausgehend etwa von Hindemith. Schrieb u. a. Konzert für Altsaxophon und Orchester (1932), fünf Orchesterstücke (1933), Präludium und Fuge für Orchester (1934), Konzert für Orchester (1936), Thema, Variationen und Finale für Orchester (1936), zwei Fantasiestücke für Orchester (1940), „Sinfonisches Vorspiel" (1940), „Orphika" für Orchester (nach Zeichnungen von H. Wildermann), Klavierkonzert (1941), eine Oper „Napoleon" (1942, nach Grabbe), ferner Lieder, Kammermusik.

Bořkovec, Pavel (geb. 1894, Tscheche), studierte u. a. bei J. Suk, ist Kompositionsprofessor in Prag. Formsicher, vorwiegend harmonisch und melodisch bestimmt; schrieb u. a. die Opern „Der Satyr" (1942) und „Paleček" (1947), Ballett „Der Rattenfänger" (1939), zwei Sinfonien, ein Concerto grosso, zwei Klavierkonzerte, ein Cellokonzert, vier Streichquartette, andere Kammer- und Klaviermusik, Lieder, Chorwerke.

Born, Bertran de s. Bertran de Born.

Borodin, Alexander (1834–1887, Russe), natürlicher Sohn des Fürsten Gedeanow, im Hauptberuf Mediziner und Chemiker, Universitätsprofessor. Einer der Führer der jungrussischen, nationalbetonten Schule, der „Fünf Novatoren" (neben Balakirew, Cui, Mussorgski und Rimski-Korsakow). Seine Oper „Fürst Igor" (mit den bekannten Polowetzer Tänzen) wurde von Rimski-Korsakow und Glasunow zu Ende instrumentiert (1890). Drei Sinfonien in Es-Dur, h-Moll und A-Dur (diese von Glasunow vervollständigt), sinfonische Dichtung „Steppenskizze aus Mittelasien", zwei Streichquartette A-Dur und D-Dur (bedeutend), Klavierwerke u. a.

Borris, Siegfried (geb. 1906), Hindemith-Schüler, schrieb Kammer- und Klaviermusik, 5 Sinfonien, andere Orchesterwerke, v. a. aber dramatische Werke wie Melodramen, Schulopern, Funkopern (so „Hans im Glück" 1947, „Die Frösche" 1949); veröffentlichte auch musikpädagogische Schriften.

Bortnjanski, Dmitri Stepanowitsch (1751 oder 1752–1825, Russe), Schüler von B. Galuppi in Petersburg und Italien, suchte italienischen Stil mit russischem Musikempfinden zu verschmelzen; schrieb u. a. 5 Opern, eine Sinfonie, Kammermusik, Klaviersonaten, eine dreistimmige Messe (mit Klavier), einen vierstimmigen A-cappella-Psalm (149), vor allem kirchenmusikalische Werke wie drei- und vierstimmige geistliche Lieder, 10 Konzerte für Doppelchöre. Wurde auch in Norddeutschland sehr geschätzt. Noch heute bekannt „Ich bete an die Macht der Liebe" (Text von G. Tersteegen).

Bossi, Marco Enrico (1861–1925, Italiener), berühmter Organist und Erneuerer des Orgelstils seiner Zeit; schrieb neben richtungweisenden Orgel-

werken (u. a. „Flora mistica", „Tre momenti francescani") viel Kammermusik, Orchesterwerke (Thema und Variationen, „Intermezzi goldoniani", sinfonische Fantasie für Orgel und Orchester), große Chorwerke („Der Blinde", „Das Lied der Lieder", „Das verlorene Paradies", „Johanna von Orleans").

Bossi, Renzo (geb. 1883, Italiener), Sohn von M. E. Bossi, studierte außer in Italien auch in Leipzig (bei Nikisch), moderner Komponist mit besonders im Melodischen auffallendem Ausdruck. Schrieb u. a. Orchesterwerke, Violinkonzert C-Dur, Kammermusik, Opern (u. a. die komische Oper „Volpino il calderaio", 1924 auch in Deutschland aufgeführt).

Boulanger, Nadia (geb. 1887, Französin), schrieb u. a. „Die tote Stadt", die Kantate „Sirene", Orchesterwerke; bekannt vor allem als einflußreiche Lehrerin vieler Komponisten.

Boulez, Pierre (geb. 1925, Franzose), ursprünglich Mathematiker, studierte bei Messiaen und Leibowitz, wirkte als musikalischer Direktor im Marigny-Theater, Paris. Sucht über Zwölftonsystem, Reihentechnik, Pointillismus und Elektronentechnik hinaus nach neuen Wegen, die bisher zu einer Art modernstem Über-Impressionismus geführt haben. Will Töne, Klangfarbe, Rhythmus, Dynamik, Pausen – kurzum alles in serielle Beziehung setzen. Fordert nach seinen eigenen Worten „einen wechselnden Zeitbegriff auf Grund von Strukturen, die einander durchdringen, . . . einen Ablauf, für den der geschlossene Kreis nicht die einzige zu erstrebende Lösung bildet . . . Einige von Debussys letzten Werken wären . . . fast noch stärker richtungweisend als sogar Weberns letzte Schöpfungen". Besonders ausgefeilt bis ins letzte „Poésie pour pouvoir" (1958, für Sprecher, drei Orchester, elektronisches Band), Orchester und Elektronik bald gegensätzlich, bald verschmolzen, auch Sprechstimme „denaturiert". Ferner u. a. „Doubles" für Orchester (1958), „Polyphonie X" für siebzehn Soloinstrumente (1951), „Le marteau sans maître" für Altstimme, Flöte, Bratsche, Gitarre, Schlagzeug, Vibraphon (1955, Text R. Char), „Le visage nuptial" für zwei Frauenstimmen, Frauenchor, Orchester 1958 (Text R. Char), athematische „Strukturen" für 2 Klaviere, drei Klaviersonaten (bis 1957), „Improvisation sur Mallarmé" für Gesangsstimme, Harfe, Glocken, Vibraphon Schlagzeug (1958).

Boyce, William (1710–1779, Engländer), Schüler von Pepusch, in angesehener Stellung, wurde im Alter taub, gab ältere englische geistliche und weltliche Lieder heraus; schrieb Schauspielmusik (u. a. zu Shakespeares „Sturm"), die szenische Kantate „Salomo" (1748), Oratorium „Davids Klage", 2 Cachienoden, 8 achtstimmige Sinfonien, 12 Triosonaten u. a.

Brahms, Johannes, geboren am 7. Mai 1833 in Hamburg. Der Vater hatte sich vom Wirtshausmusiker zum Kontrabassisten des städtischen Orchesters emporgearbeitet. Erste Unterweisung durch den Vater, dann Unterricht bei

Eduard Marxsen. In einem berühmt gewordenen Aufsatz wies Robert Schumann auf den Zwanzigjährigen hin, so daß Brahms trotz einiger äußerer Mißerfolge verhältnismäßig früh Verleger fand. Nach mehrjähriger Dirigententätigkeit in Detmold ging er wieder nach Hamburg und vertiefte seine musikalische Bildung. Seit 1862 war Wien seine Wahlheimat, in die er nach kürzeren oder längeren Unterbrechungen immer wieder zurückkehrte. Dort war er 1872–75 Leiter der von der Gesellschaft für Musikfreunde veranstalteten Konzerte, 1880 wurde er Ehrendoktor der Universität Breslau, 1886 Ritter des preußischen Ordens Pour le mérite. Bis zu seinem Tode am 3. April 1897 lebte er als Freischaffender in Wien. Brahms geht wie sein großer Gönner und Freund Robert Schumann vom Klavier aus und erarbeitet sich, langsam reifend, nach und nach alle übrigen Schaffensgebiete der Musik (außer der Oper). Obwohl empfindungsmäßig der Romantik verbunden, steht er schaffensmäßig der Wiener Klassik und der Altklassik näher, während ihm die Art der Neudeutschen um Liszt und Wagner völlig fremd ist. Wollte er sein allgemein-romantisches Empfinden nicht in Schwelgerei und Phantastik zerfließen lassen (und das war ihm verhaßt), dann brauchte er Gegengewichte. Er fand sie in der festen Baßführung der altklassischen Variation (besonders bei Händel) und der Formenarchitektur von Beethovens Sonatensätzen. Oft genug hat er beide Formbestandteile miteinander verbunden. Bei solchem Rückgriff (der ihm den Vorwurf des Reaktionären eintrug) mußte er auf die glanzvolle Sprache der Neudeutschen und ihrer Nachfahren verzichten (was ihm den Vorwurf unzureichender Instrumentierung eintrug). Und von seinem Zeitgenossen und Mitbürger Bruckner trennte ihn eine völlig andersgeartete Erlebniswelt. Frühzeitig erkannt hat das der Wagner- und Bruckner-Gegner Eduard Hanslick. Brahms selbst waren freilich die Streitereien seiner Anhänger – der „Brahminen" – mit anderen Richtungen zuwider.

Im ganzen gesehen steht Brahms' Melodik oft der Volksmusik nahe, auch seine häufig scharfgeschnittene Thematik wird von ihr beeinflußt, seine Harmonik ist reich, aber nicht kühn um jeden Preis, die Rhythmik entspricht stets den inneren Anforderungen der harmonisch und zugleich polyphon gebundenen Themen oder Melodien, der Klang ist satt, doch niemals überladen (die „Brummbässe" wurden vielfach kritisiert), die Satzart ist bald thematisch-motivisch und bald polyphon, Variationen- und Sonatenform stehen bald nebeneinander, bald durchdringen sie sich.

Orchesterwerke:

D-Dur-Serenade op. 11 (komponiert 1857), für Streichorchester, Holzbläser und Hörner, mit ihren sechs Sätzen und ihrer melodischen Frische buchstäblich eine suitenartige „Abendmusik". Allegro molto – Scherzo (Allegro non troppo) – Adagio non troppo – 2 Menuette – Scherzo (Allegro) – Rondo (Allegro). – 38 Min.

A-Dur-Serenade op. 16 (komponiert 1858–60, revidiert 1875), für Streichorchester ohne Violinen, Holzbläser und Hörner. Allegro moderato – Scherzo (Vivace) – Adagio non troppo – Quasi Menuetto – Rondo. Allegro. – 33 Min.

Beide Serenaden offensichtlich Vorstufen zu sinfonischer Gestaltung (Durchführung im Kopfsatz der D-Dur-Serenade nach Passacaglienart im 3. Satz der A-Dur-Serenade usw.).

Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op. 56 (komp. 1873), in B-Dur. Wiederum Studie für sinfonisches Gestalten, aber in sich geschlossen, Meistervariationen (8 Variationen und ein passacaglienartiges Finale). – 15 Min.

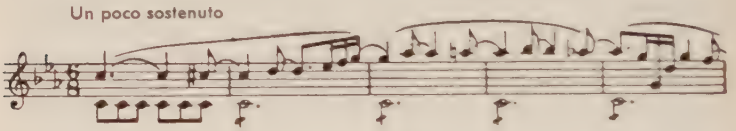
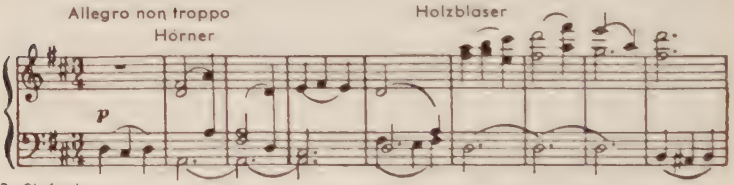
1. Sinfonie c-Moll op. 68 (komponiert 1854–1876!), wegen ihrer Gedankentiefe und formalen Anlage von Bülow als „Zehnte Beethoven-Sinfonie" bezeichnet, zumal das große Finalthema an das Freuden-Thema der Neunten erinnert (dazu Brahms: „Merkwürdig genug, daß jeder Esel das gleich hört"). Wegen des chromatisch sich emporwindenden Kernthemas auch die „Chromatische" genannt. Sätze: Un poco sostenuto. Allegro – Andante sostenuto – Un poco allegretto e grazioso – Adagio. Più andante. Allegro non troppo, ma con brio. – 42 Min.
2. Sinfonie D-Dur op. 73 (komponiert 1877), geschrieben in wenigen Monaten, angeregt durch Ferienaufenthalt am Wörther See, naturnah, heiter, lieblich (als sei sie „extra für ein jungvermähltes Paar geschrieben", sagt Brahms). In den Untermotiven des Hauptthemas (nacheinander tiefe Streicher, Hörner, Holzbläser) kündigt sich sogleich im Kopfsatz der Baustoff für das ganze Werk an. Sätze: Allegro non troppo – Adagio non troppo – Allegretto grazioso – Allegro con spirito. – 40 Min.
3. Sinfonie F-Dur op. 90 (komponiert 1883), Synthese der beiden vorausgehenden Sinfonien: wuchtig-ernst und zugleich voll Sehnsucht nach unbeschwertem Heitersein. Entscheidender fast als die Durchführungsarbeit ist dieses Mal der Themenschnitt (F–as f als sturmendes Kopfmotiv, die schmiegsame Unschuldsweise der Klarinette im 2. Satz, Triolenthema der Hörner im Finale usw.). Sätze: Allegro con brio – Andante – Poco allegretto – Allegro. – 34 Min.
4. Sinfonie e-Moll op. 98 (komponiert 1884/85), verhalten, männlich, zuweilen die „elegische" Sinfonie genannt, scheinbar starke Gegensatzlichkeit der Sätze, in Wahrheit von lückenloser Geschlossenheit, in der sich die Ausdrucksweise vergangener Jahrhunderte genial und sinnfällig mit dem Zeitgeist

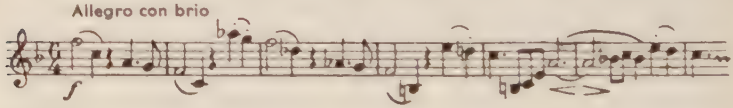
verbindet. Grundmotiv der an zweiter Stelle des Kopfsatzes in den Blasern auftretende, triolendurchsetzte Gedanke (nach dem neunzehntaktigen, durch ständige Pausen unterbrochenen ersten Thema). Schlußsatz eine machtige Chaconne mit 31 Variationen – lange Zeit nicht als solche erkannt. Satze: Allegro non troppo – Andante moderato – Allegro giocoso – Allegro energico e passionato. Für Brahms ungewohnlich die „laute Instrumentierung" des 3. Satzes mit Triangel, Pikkolo, drei Pauken, Kontrafagott. – 43 Min.

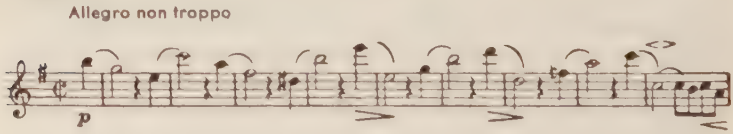
Akademische Festouvertüre c-Moll op. 80 (1880), ein Dank für die Verleihung des Ehrendoktorats durch die Universitat Breslau. Kunstvoll gearbeitetes, frohes Werk mit zahlreichen Studentenliedern („große Instrumentierung").

Tragische Ouvertüre d-Moll op. 81 (komponiert 1880), herbes, von Schmerz und Verzweiflung durchwuhltes Werk, nicht eine Ouverture zu einer Tragödie, sondern tragisch in der allgemeinen Grundstimmung. – 11 Min.

Brahms: aus den Orchesterwerken

1. Sinfonie

2. Sinfonie

3. Sinfonie



4. Sinfonie

Konzerte:

Alle Brahms-Konzerte sind durchgebildete „Sinfonien mit Soloinstrumen-

ten", nicht Solistenkonzerte mit Orchesterbegleitung. Vorbild: die späten Beethoven-Konzerte, nur eigenwilliger, leidenschaftlicher.

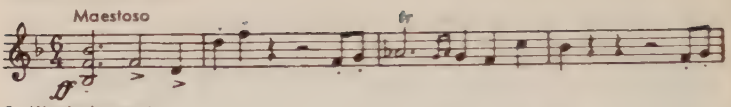
1. Klavierkonzert d-Moll op. 15 (komponiert 1853–59), immer wieder umgeformt: geplant als Sinfonie, umgearbeitet als Sonate für zwei Klaviere, dann für Klavier und Orchester, ständig gefeilt (beraten u. a. von Joachim). Die Uraufführung in Hannover war eigentlich nur eine Art Generalprobe für die fünf Tage später stattfindende (von Brahms selbst gespielte) Aufführung im Gewandhaus. Das Werk fiel durch, weil es nicht säuberlich nach der Regel „erstes Thema – zweites Thema" usw. geschrieben war, sondern sogleich eine Fülle von überwältigenden Gedanken ausgegossen wurde (schon das wuchtig ausschreitende, von fiebernden Trillern durchsetzte Kopfthema, angeblich niedergeschrieben unter dem Eindruck der Nachricht von Robert Schumanns Selbstmordversuch, versetzte die Zuhörer in Schrecken). Als Ganzes eine sinfonische Dichtung ohne Programm. Sätze: Maestoso – Adagio – Rondo. Allegro non troppo. – 42 Min.

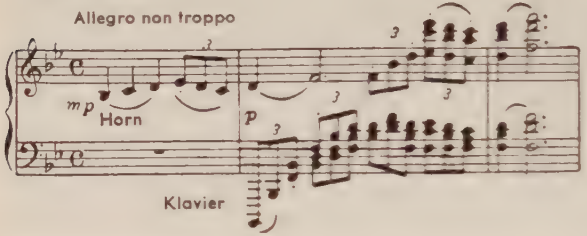
2. Klavierkonzert B-Dur op. 83 (komponiert 1878–81), zuchtvoller und abgeklärter als das 1. Konzert. Zwar von Brahms als „ein ganz ein kleines Klavierkonzert" angekündigt, in Wirklichkeit eine mächtige Sinfonie, sogar mit vier statt der üblichen drei Konzertsätze. Das Klavier nun völlig unartistisch (gleichwohl sehr schwierig zu spielen) eingegliedert als ein Orchesterinstrument unter den anderen. Wegen dieser – in Wirklichkeit überhöhenden – Selbstbescheidung des Virtuosen zuweilen als „philiströse Hausbackenheit" gekennzeichnet (W. Niemann). Grundgedanke: Dreitonmotiv (zu Beginn im Horn drei Viertel und eine Achteltriole, Triolen im zweiten Takt sogleich vom Klavier übernommen). Im 3. Satz Anklänge an Brahms-Lieder, im 4. (jetzt auf weite Strecken konzertierenden) Satz ein ungarisches Seitenthema (Uraufführung fand in Budapest statt). Sätze: Allegro non troppo – Allegro appassionato – Andante – Allegretto grazioso. – 43 Min.

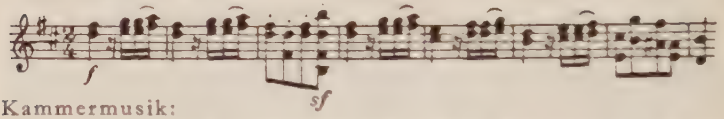
Violinkonzert D-Dur op. 77 (komponiert 1877–79), obwohl vor der Drucklegung von J. Joachim durchgesehen (Brahms spielte wenig Geige), von der Kritik zunächst als „Konzert gegen die Geige" bezeichnet. Ausgedehnter Kopfsatz, zu Beginn der 2. Sinfonie stimmungsverwandt, straffe thematische Durchführung (zu diesem Satz gibt es mindestens 16 Solokadenzen von verschiedenen Komponisten), lange Holzbläsereinleitung im 2. Satz, „ungarisches" Doppelgrifffthema im Finale. Sätze: Allegro non troppo – Adagio – Allegro giocoso, ma non troppo vivace. – 38 Min.

Konzert für Violine und Cello a-Moll op. 102 (komponiert 1887), meist als „Doppelkonzert" bezeichnet, verhältnismäßig selten zu hören, die Sätze künstlerisch von recht verschiedenem Gewicht: Allegro – Andante – Vivace non troppo. – 30 Min.

1. Klavierkonzert



2. Klavierkonzert

Violinkonzert (Finale):



Kammermusik:

Kammermusikalisches Schaffen findet sich in allen Abschnitten von Brahms' Leben, so daß neben Spiel- und Klangfreudigem auch meisterliche Gedankenarbeit steht, Konzertgebärde neben hausmusikalischer Schlichtheit, romantischer Schwung neben gebändigter Klassizität.

Violinsonaten mit Klavier. – Spätwerke. Die Sonate in G-Dur op. 78 (komponiert 1878) heißt auch „Regensonate" nach der Thematik, die an Brahms' Lied „Walle Regen, walle nieder" erinnert („. . . ihre Empfindungen zu fein, zu wahr und zu warm, ihre Innerlichkeit zu herzlich für die Öffentlichkeit". Billroth). Sätze: Vivace – Adagio – Allegro molto moderato. Die Sonate in A-Dur op. 100 (komponiert 1886), ähnlich in der Haltung, wird wegen eines leichten Anklangs an Walthers Preislied zuweilen „Meistersingersonate" genannt; im Schlußteil taucht die Liedmelodie „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch" auf. Sätze: Allegro amabile – Andante tranquillo mit Vivaceteilen – Andante grazioso quasi allegretto. Die Sonate in d-Moll op. 108 (komponiert 1887), Hans von Bülow gewidmet, stark auf Konzertwirkung gestellt. Sätze: Allegro – Adagio – Un poco presto e con sentimento – Presto agitato.

Cellosonaten mit Klavier. – Aus verschiedenen Lebensabschnitten, männlich-leidenschaftlich, doch durch straffen Satz gebunden. Die Sonate in e-Moll op. 38 (komponiert 1865) mit den Sätzen Allegro non troppo – Allegretto quasi Menuetto – Allegro. Die Sonate in F-Dur op. 99 (komponiert 1886)

mit den Sätzen Allegro vivace – Adagio affettuoso (mit der romantischen Fis-Dur-Tonart) – Allegro passionato – Allegro molto.

Klarinettensonaten mit Klavier, zuweilen mit Bratsche statt Klarinette, klangschön, selten aufgeführt. Fünfsätzig. Zwei Sonaten op. 120 (komponiert 1894), die erste in f-Moll mit Allegro appassionato – Sostenuto ed espressivo – Andante un poco adagio – Allegretto grazioso – Vivace. Die zweite in Es-Dur mit Allegro amabile – Allegro appassionato – Sostenuto – Andante con moto – Allegro.

Trios. – Durchweg klangfrohe, zuweilen in Klang schwelgende Werke, geschrieben in verschiedenen Lebensabschnitten, alle mit Klavier. 1. Trio in H-Dur op. 8 (mit Violine und Cello; komponiert 1854, umgearbeitet 1891). Zu beachten die in ( ) angegebenen Zeitmaße der Umarbeitung: Allegro con moto (A. con brio) – Scherzo (Allegro molto) – Adagio non troppo (Adagio) – Allegro molto agitato (Allegro). – 2. Trio (mit Violine u. Cello) in C-Dur op. 87 (komponiert 1880): Allegro – Andante con moto (Variationen) – Scherzo-Presto – Allegro giocoso. – 3. Trio in c-Moll op. 101 (mit Violine und Cello; komponiert nach 1880), häufiger Taktwechsel im 3. Satz: Allegro energico – Scherzo. Presto non assai – Andante grazioso – Allegro molto. – 4. Trio in Es-Dur op. 40 (komponiert 1865), „Hörntrio" genannt (statt Cello Horn): Andante – Scherzo-Allegro – Adagio mesto – Allegro con brio. – 5. Trio in a-Moll „Klarinettentrio" op. 114 (Klarinette statt Geige; komponiert 1891): Allegro – Adagio – Andantino grazioso – Allegro.

Quartette:

Ausgegangen ist Brahms vom Klavierquartett, dagegen vernichtete er etwa zwanzig angefangene Streichquartette, bevor er sein Werk in dieser Gattung als reif zur Veröffentlichung betrachtete.

Klavierquartett g-Moll op. 25 (komponiert 1861), jugendlich-romantisch, schwärmend, Schluß „ungarisch" eingefärbt. Allegro – Intermezzo – Andante con moto – Presto-Rondo alla Zingarese.

Klavierquartett A-Dur op. 26 (ebenfalls 1861), dem vorangehenden in der Stimmung verwandt, nicht so glanzvoll. Allegro non troppo – Poco adagio – Scherzo – Allegro.

Klavierquartett c-Moll op. 60 (komponiert 1859–75), wohl ein Bekenntniswerk; denn Brahms sagt von ihm: „Stellen Sie sich einen Menschen vor, der sich eben totschießen will und dem gar nichts anderes übrigbleibt". Allegro non troppo – Scherzo-Allegro – Andante – Allegro commodo.

Zwei Streichquartette op. 51 (komponiert 1865–1873), beide motivisch sehr dicht gearbeitet. Das in c-Moll herb und verschlossen, Kopf- und Schlußsatz mit gleicher thematischer Gebärde. Allegro – Romanze – Poco adagio – Allegretto molto moderato e commodo – Allegro. Das in a-Moll offener, abgeklärt, Kopfsatz teilweise mehrrhythmisch (Triolen!), Schlußsatz mehr-

melodisch (ungarischer Tanz und Ländler); Sätze: Allegro non troppo – Andante moderato – Quasi Menuetto, moderato, mit lebhaftem Allegretto-Seitensatz – Allegro non assai.

Streichquartett B-Dur op. 67 (komponiert 1875), dichtmaschig, in meisterhaft spielerischer Art, beherrschend ein Fanfarenthema in Terzen, nach Art klassischer Jagdstücke, das sich auch in den Schlußvariationen durchsetzt. Vivace – Andante – Agitato (Allegro non troppo) – Poco allegretto con variazioni. Doppio movimento.

Quintette:

Das Klavierquintett in f-Moll op. 34a (1861–64), war ursprunglich ein Streichquintett, wurde dann als Sonate für zwei Klaviere umgearbeitet (in dieser Fassung als op. 34 b) und schließlich in seine jetzige Form gebracht. Von verschiedenartigen Stimmungen durchzogen, daher auch (besonders im Kopfsatz) vielthematisch und wechselnd im Zeitmaß (Finale). Sätze: Allegro non troppo – Andante, un poco adagio – Allegro – Scherzo – Poco sostenuto – Allegro non troppo – Presto non troppo.

Zwei Streichquintette; das in F-Dur op. 88 (komponiert 1882) vorwiegend liedhaft, singend, terzen- und sextenselig, doch straff, zuweilen fugiert in den Durchführungen, Innensatze zusammengezogen. Satze: Allegro non troppo, ma con brio – Grave ed appassionato – Allegretto vivace (Siciliano) – Tempo primo – Allegro energico. – Das in G-Dur op. 111 (komponiert 1890), stimmungsmäßig ein „Landschaftsbild mit erkennbaren Einzelbildern" (Wiener Prater, Ungarn mit einem Frisca). Satze: Allegro non troppo, ma con brio – Adagio – Un poco allegretto – Vivace, ma non troppo presto.

Klarinettenquintett in h-Moll op. 115 (komponiert 1891), für Klarinette und Streichquartett, wiederum terzen- und sextenselig zu Beginn, die Innenteile mit verschleierten, das Finale mit funf regelrechten Variationen. Satze: Allegro – Adagio – Andantino – Presto non assai, ma con sentimento – Con moto – Un poco meno mosso.

Sextette:

Zwei Werke (je 2 Geigen, Bratschen, Celli). Das in B-Dur op. 18 (komponiert 1860) klangschön, oft gesangsmäßig, sechs fein abgesetzte Variationen im 2. Satz, derb humorvolles Scherzo. Satze: Allegro ma non troppo – Poco più moderato – Andante, ma moderato – Scherzo (Allegro molto und Animato) – Rondo (Poco allegretto e grazioso). – Das in G-Dur op. 36 (komponiert 1864) enthalt einige der in der Romantik so beliebten (aber auch bei Reger zu findenden) Anspielungen in Buchstaben; so im Kopfthema die Noten G Es B (Gottingen/Siebold/Brahms; der Tondichter liebt die Tochter des Göttinger Professors Siebold), im zweiten Themenkreis sogar der Vorname der geliebten Agathe: a/g/a/h/e (in der zweiten Geige noch ein eingeschobenes d). Sätze: Allegro non troppo – Un poco sostenuto – Scherzo – Poco adagio (Variationen) – Poco allegro.

Klavierwerke:

Vom Klavier geht Brahms aus, zu ihm kehrt er immer wieder zurück. Eindeutig, einmalig die Handschrift: Thematik der schnellen Sätze scharf geschnitten, der langsamen Sätze liedhaft, klanggebettete, kontrapunktisch geführte Mittelstimmen, weitgriffig (akkordisch und gebrochen), oft ungewöhnliche Sprünge, mehrrhythmische Bildungen, Ausnutzung der ganzen Klaviatur („Brummbässe"), große, aber nur selten virtuose Gebärde, schnelle Modulationen in weite harmonische Räume.

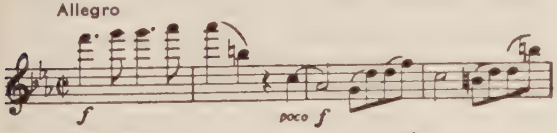
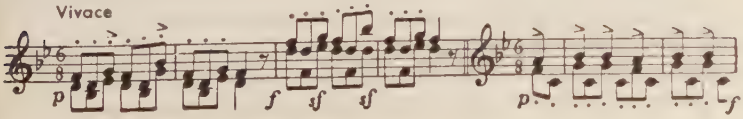
Sonaten. – Brausende, überschäumende, doch auch träumende Werke der Frühzeit. Trotz Leidenschaftlichkeit und verströmender Stimmung sehr sicherer Satz. Im Mittelpunkt (und Mittelteil) steht jedesmal ein Lied oder Liedgedanke. Die Opuszahlen stimmen nicht mit der Entstehungszeit überein.

Die 1. Sonate in C-Dur op. 1 (1853) mit dem an Beethovens Waldstein-Sonate erinnernden Beginn stellt in die Mitte ein Lied von Zuccalmaglio, aufgeteilt in „Vorsänger" und „Chor". Sätze: Allegro – Andante – Scherzo. Allegro molto e con fuoco – Allegro con fuoco.

Die 2. Sonate in fis-Moll, der „romantischen Tonart", op. 2 (1852) ist Clara Schumann gewidmet. Balladenhafter Kopfsatz, im Andante das Lied des Toggenburgers „Mir ist leide, daß der winter beide wald und auch die haide hat gemachet fahl". Sätze: Allegro non troppo ma energico – Andante con espressione – Scherzo. Allegro – Introduzione und Allegro non troppo e rubato.

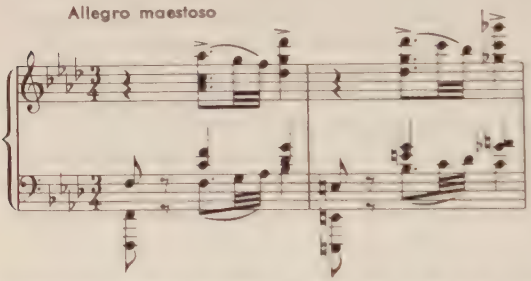
Die 3. Sonate in f-Moll op. 5 (1853) mit der wuchtigen, sich ständig über die ganze Klaviatur verschlingenden Anfangsgebärde und dem Balladensang ist die bekannteste. Über dem Andante der Sternausche Dreizeiler „Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint, Da sind zwei Herzen in Liebe vereint und halten sich selig umfangen". Sätze: Allegro maestoso – Andante espressivo – Scherzo. Allegro energico – Intermezzo (Rückblick; nämlich auf das Andante) – Allegro moderato, ma rubato.

Brahms: aus Kammer- und Klaviermusik

c-Moll-Streichquartett

B-Dur-Streichquartett

Klarinettenquintett

Variationen. – Das Sonatenschaffen von Brahms endet bereits mit seinem 21. Lebensjahr. Die fünf großen Klaviervariationen sind mit seinem 30. Lebensjahr abgeschlossen. Sie zählen zu den bedeutendsten ihrer Gattung. In der Art des Variierens unterscheiden sie sich stark voneinander.

Variationen in fis-Moll über ein Thema von Robert Schumann op. 9 (1853), teilweise altklassische, selten klassische, teilweise romantische Art des Variierens (16 Veränderungen).

f-Moll-Klaviersonate

Variationen über ein eigenes Thema in D-Dur op. 21 Nr. 1 (1857), elf Teile und Schlußstück, Thema aus 4 + 5 Takten zusammengesetzt, altklassische, klassische und romantische Veränderungsweisen.

Variationen über ein ungarisches Lied in D-Dur op. 21 Nr. 2 (um 1855), 13 Veränderungen, dazu ein eigener Schlußteil mit einer Gruppe von Variationen, „klassische" Art des Variierens, Thema in D-Dur, die ersten 6 Variationen bereits in Moll.

Variationen und Fuge über ein Thema von Händel in B-Dur op. 24 (komponiert 1861), 25 Charaktervariationen, die Fuge aus dem Thema entwickelt, harmonisch nur die Grundtonart und verwandte Tonarten betretend, folgerichtiges Hineinwachsen aus Handel-Stil in Brahms-Stil.

Variationen über ein Thema von Paganini, Studien für Pianoforte, op. 35 (1862/63), zwei Hefte mit je 14 Charaktervariationen in virtuosem Gewand, pianistische Spieltechnik und Ausschöpfen aller Klangmöglichkeiten des Instruments verdichtet in poesievollen und dramatischen Kleinbildern.

Kleinere Klavierwerke. – Scherzo es-Moll op. 4 (1851), Verarbeitung von Einflüssen (Chopin, Marschner, Beethoven, Schumann). - 4 Balladen op. 10 (1854), die erste in d-Moll „nach der schottischen Ballade Edward

in Herders Stimmen der Völker" wirkt in den anderen nach. – 2 Rhapsodien op. 79 (1879), h-Moll und g-Moll, inhaltlich eher als Balladen zu bezeichnen. – 8 Klavierstücke op. 76 (1879), je 4 Capriccos und Intermezzi, wobei die erste Bezeichnung mehr nach außen, die zweite mehr nach innen weist, ohne wirklich Verbindliches über den Gehalt auszusagen. – 7 Fantasien op. 116 (abgeschlossen 1892), wiederum Capricci und Intermezzi. – 3 Intermezzi op. 117 (1892), darunter das erste in Es-Dur das bekannte schottische Wiegenlied „Schlaf sanft, mein Kind". – 6 Klavierstücke op. 118 (1892), vier Intermezzi, eine Ballade und eine Romanze, sehr verinnerlicht. – 4 Klavierstücke op. 119 (1892), drei verschieden getönte Intermezzi und eine mächtige Es-Dur-Rhapsodie. – Ferner ohne Opuszahlen (zwischen 1869 und 1879) eine Reihe von Bearbeitungen, so die von Chopins f-Moll-Etüde aus dessen op. 25, Webers „Perpetuum mobile", Bachs Violinchaconne (für die linke Hand allein: „Die ähnliche Schwierigkeit, die Art der Technik, das Arpeggieren, alles kommt zusammen, mich wie einen Geiger zu fühlen"), und die ursprünglich vierhändigen „ungarischen Tänze".

Klavier vierhändig. – Variationen über ein Thema von Robert Schumann in Es-Dur op. 23 (1861), etwa eine sinfonische Dichtung über ein schwaches Thema. – 16 Walzer op. 39 (1865), „Liebeslieder-Walzer" op. 52a (1869), „Neue Liebeslieder-Walzer" op. 65a (1877), 21 „Ungarische Tänze" ohne Werkzahl (1869 und 1880), allbekannt und von späteren Bearbeitern mannigfach instrumentiert.

Chorwerke:

Robert Schumann schrieb 1853 in einem berühmt gewordenen Aufsatz über den jungen Brahms: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geisterwelt bevor". Die Prophezeiung hat sich bewahrheitet; Brahms hat die bedeutendsten Werke für Chor und Orchester im 19. Jahrhundert geschaffen. Chor und Orchester sind meisterhaft aufeinander abgestimmt, ergänzen einander, ohne ihre Eigenart zu verlieren. Das bedeutet beim Chorsatz, daß dieser nicht – wie häufig bei anderen Komponisten – von „instrumentalen" Linien durchzogen ist, sondern ganz und gar aus dem Singen, aus den Bedingungen der menschlichen Stimme aufgebaut wird und menschliche Gefühlswärme atmet.

Vor den Großwerken für Chor und Orchester entstanden verschiedene Werke kleineren Umfangs und a cappella.

„Ein Deutsches Requiem" op. 45 (1869), für vierstimmigen gemischten Chor, Sopran- und Baßbaritonsolo, Orchester, wahlweise Orgel. Nicht eine Übersetzung des alten lateinischen Textes des katholischen Totenamts, sondern Vertonung nach eigener Anschauung zusammengestellter biblischer Sinnsprüche, als Kantate geplant, dann ein sich selbst die Form gebendes

Werk geworden. Stilistische – aber eigenverarbeitete – Rückgriffe auf Gesangsweisen der Reformationszeit und der Altklassik, erstaunlich in der Abstufung von Tonarten, Besetzung, Klangfarben und Formen (vgl. etwa das Unisonothema des Totenzuges im 2. mit der Fuge des 6. Satzes). Einteilung: 1. Selig sind, die da Leid tragen, 2. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras, 3. Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß, 4. Wie lieblich sind deine Wohnungen, 5. Ihr habt nun Traurigkeit, 6. Denn wir haben hie keine bleibende Statt, 7. Selig sind die Toten. – 75 Min.

„Schicksalslied" op. 54 (1871), nach Holderlin, für vierstimmigen Chor und Orchester („Ihr wandelt droben im Licht auf weichem Boden, selige Genien"), Gegensätzlichkeiten zwischen der lichten Götterwelt und den „von Klippe zu Klippe geworfenen" Menschen tonmalerisch (Rhythmen!) scharf herausgearbeitet, dennoch bruckenhaft gebunden durch Orchestereinleitung und -schluß.

„Triumphlied" op. 55 (1872), für achtstimmigen gemischten Chor und Orchester, eins der wenigen betont vaterländischen Werke von Brahms (nach dem Sieg von 1870 geschrieben).

„Rinaldo" op. 50 (1869), Kantate nach Goethe für Männerchor, Tenorsolo und Orchester, 7 Sätzchen.

„Rhapsodie" op. 53 (1869), nach Goethes „Harzreise im Winter" („Aber abseits, wer ist's") für Altsolo, Männerchor und Orchester, viel aufgeführt, obwohl vom Text her nur zu verstehen, wenn man Goethes Werk ganz genau kennt.

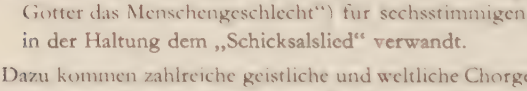
„Nänie" op. 82 (1881), nach Schiller („Auch das Schöne muß sterben") für Chor und Orchester, geschrieben auf den Tod des Malers Anselm von Feuerbach. („Nänie" ist ein altgriechischer Klagegesang.)

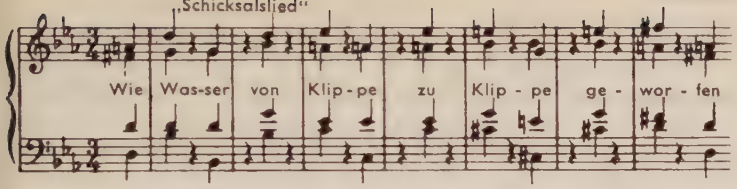
„Gesang der Parzen" op. 89 (1882), aus Goethes „Iphigenie" („Es furchte die Götter das Menschengeschlecht") für sechsstimmigen Chor und Orchester, in der Haltung dem „Schicksalslied" verwandt.

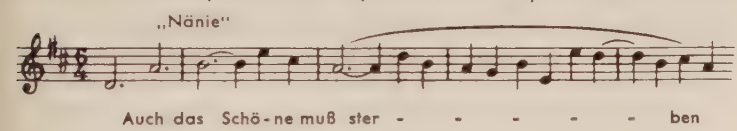
Dazu kommen zahlreiche geistliche und weltliche Chorgesänge a cappella oder mit nur stützender Instrumentalbegleitung. So: der 13. Psalm op. 27 für Frauenchor, bedeutende vier-, fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten (op. 29, 74, 110), „Deutsche Fest- und Gedenksprüche" für Doppelchor op. 109, zahlreiche Lieder und Romanzen, die „Liebeslieder" op. 52 und 65, Frauen- und Männerchöre, „Deutsche Volkslieder" u. a.

Brahms: aus Vokalwerken

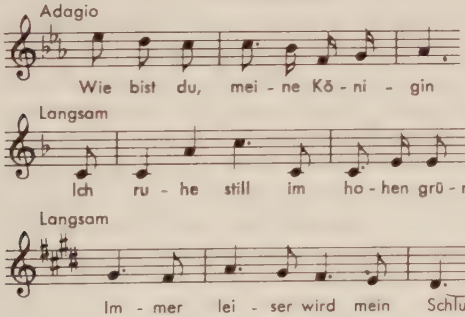
a) Chor: „Ein Deutsches Requiem"



„Schicksalslied"

„Nänie"



b) Lieder



Klavierlieder:

Im ganzen gesehen stehen die zahlreichen Lieder und Gesänge mit Klavier den entsprechenden Werken von Hugo Wolf näher als denen von Schubert und Schumann; so innig und gefühlvoll sie sein mögen, sie verlieren sich kaum in musikalische „Stimmungen", sind im allgemeinen in Form und Ausdruck straff gezügelt. Weder dem „Ich" noch der „Natur" wird kompositorisch mehr Zutritt gestattet, als es das innere (und äußere) Formgesetz erlaubt. Das ist um so bemerkenswerter, als Brahms vielfach vom Volkslied ausgeht oder dem Volksliedhaften zustrebt. Stilistische Eigentumlichkeiten: gegenseitiges Bezogensein von Gesangsstimme und Klavierbaß; reiche, niemals verschwimmende Harmonik; verschränkte Rhythmen; motivische, auch polyphone Arbeit; inniges Verschmelzen von Klavier und Gesang; Bevorzugen des Strophenliedes.

Sechs Gesänge op. 3 (1852/53), Texte von Reinick, Hoffmann von Fallersleben, Bodenstedt, Eichendorff, darunter schon das bedeutende „O versenk dein Leid".

Sechs Gesänge op. 6 (1852/53), Texte nach Heyse, J. B. Rousseau, Meißner, Reinick, Hoffmann von Fallersleben. Darunter „In dem Schatten meiner

Locken" mit dem Wechsel von a-Moll und E-Dur (vgl. die Vertonungen von H. Wolf und Jensen).

Sechs Gesänge op. 7 (1851/53), Texte nach Volksliedern, Ferrand, Eichendorff, Uhland.

Acht Lieder und Romanzen op. 14 (1858), wiederum Volksliedertexte oder volksliedartige Gedichte.

Fünf Gedichte op. 19 (1858/59) nach Hölty, Uhland, Mörike, darunter auch „Ich-Lieder" (geschrieben im Gedenken an seine geliebte Agathe von Siebold), bekannt ist „An eine Aeolsharfe".

Neun Lieder und Gesänge op. 32 (1864), Texte von Platen und Daumer, darunter „Nicht mehr zu dir zu gehen" und „Wie bist du, meine Königin" mit dem schwebenden Doppelrhythmus von Gesang und Klavier.

„Die schöne Magelone" op. 33 (1861–68), fünfzehn Romanzen aus Tiecks „Wundersamer Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence", ein Liederkreis mit ungewöhnlich langen Einzelstücken, wichtig der Tonartenkreis Es c As Des F A Ges As c f g E G Es. Einer der bedeutendsten Liederkreise.

Vier Gesänge op. 43 (1857–64), darunter „Dunkel wie dunkel in Wald und Feld" (Wenzig) und Höltys „Mainacht" („Wann der silberne Mond").

Vier Gesänge op. 46 (1864), Texte von Hölty und Daumer, darunter „Geuß nicht so laut der liebentflammten Lieder tonreichen Schall".

Fünf Lieder op. 47 (1858–68), Texte u. a. von Daumer und Goethe, darunter das von Gesang und Klavier graziös deklamierte „Wehe, Lüftchen, lind und lieblich".

Sieben Lieder op. 48 (1855–1868), Texte nach Volksliedern von Heyse und Schack.

Fünf Lieder op. 49 (1868), Texte nach Volksliedern, von Hölty, Goethe und Schack, darunter das bekannte „Guten Abend, gute Nacht".

Acht Lieder und Gesänge nach Daumer op. 57 (1871), ein kleiner Liederkreis von unglücklicher Liebe (Frauenstimme), jedes Lied eine Kostbarkeit: „Von waldbekränzter Höhe", „Wenn du nur zuweilen lächelst", „Es träumte mir, ich sei dir teuer", „Ach wende diesen Blick", „In meiner Nächte Sehnen", „Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht", „Die Schnur, die Perl an Perle", „Unbewegte laue Luft".

Acht Lieder und Gesänge op. 58 (1871), Texte von Kopisch, Grohe, Candidus, Schack, Hebbel.

Acht Lieder und Gesänge op. 59 (1871–73), Texte nach Goethe, Simrock, K. Groth, Mörike, Daumer, darunter so bedeutende wie „Dämmerung senkte sich von oben," „Walle, Regen," „Mein wundes Herz".

Neun Lieder und Gesänge op. 63 (1873/74), Texte nach Schenkendorf, Felix Schumann (Sohn von Robert Schumann), Groth, darunter „Es weht um

mich Narzissenduft", „Was schaust du mich so freundlich an", „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch", „O wüßt ich doch den Weg zurück".

Neun Gesänge op. 69 (1877), Texte aus dem Tschechischen, Slowakischen, Serbischen, Spanischen, nach Candidus, Lemcke, Keller.

Vier Gesänge op. 70 (1875–77), darunter der „Lerchensang" (Candidus).

Fünf Gesänge op. 71 (1876/77), darunter „Silbermond mit bleichen Strahlen" (Simrock), „Geheimnis" (Candidus), „Holder klingt der Vogelsang" (Hölty).

Fünf Gesänge op. 72 (1876/77), darunter „Alte Liebe" (Candidus).

Fünf Romanzen und Lieder op. 84 (vermutlich 1881) „für eine oder zwei Stimmen", also als Wechselgesänge aufführbar, nach Hans Schmidt und niederrheinischen Volksliedern, darunter „Vergebliches Ständchen" („Guten Abend, mein Schatz").

Sechs Lieder op. 85 (1877–82), nach H. Heine, C. Lemcke, E. Geibel, tschechisch und serbisch, darunter „Waldeseinsamkeit".

Sechs Lieder op. 86 (1877/78), Texte nach G. Keller, H. Allmers, Max Kalbeck, Storm, F. Schumann, Schenkendorf, durchweg bedeutend. „Du milchjunger Knabe", „Feldeinsamkeit", „Störe nicht den leisen Schlummer", „Über die Heide", „Versunken", „Todessehnen".

Fünf Lieder op. 94 (1884), darunter Rückerts „Mit vierzig Jahren", Hans Schmidts „Sapphische Ode" („Rosen brach ich nachts").

Sieben Lieder op. 95 (um 1884), aus dem Serbischen, Italienischen, von Halm, Heyse und Daumer („Schön war, das ich dir weihte").

Vier Lieder op. 96 (1884), Texte von Heine und Daumer. Sehr bekannt. „Der Tod, das ist die kühle Nacht", „Wir wandelten", „Es schauen die Blumen", „Meerfahrt".

Sechs Lieder op. 97 (1884), Texte Reinhold, Alexis, K. Groth.

Fünf Lieder op. 105 (1886), nach K. Groth, H. Lingg („Immer leiser wird mein Schlummer"), Liliencron („Der Tag ging regenschwer"), C. Lemcke („Ich stand in einer lauen Nacht"), niederrheinisches Volkslied.

Fünf Lieder op. 106 (1886), daraus Kuglers „Ständchen" („Der Mond steht über dem Berge"), Reinholds „Auf dem See", auch das einst berühmte „Hier, wo sich die Straßen scheiden", Freys „Meine Lieder" („Wenn mein Herz beginnt zu klingen"), K. Groths „Es hing der Reif im Lindenbaum".

Fünf Lieder op. 107 (1886), darunter Heyses „Mädchenlied" („Auf die Nacht in der Spinnstub'n").

Vier ernste Gesänge op. 121 (1896), Textstellen aus dem Prediger Salomo, Jesus Sirach und dem 1. Korintherbrief, verhalten, dunkel, in der Stimmung an das „Deutsche Requiem" erinnernd, vielleicht ein einsames Requiem des Meisters auf sich selbst (ein Jahr vor dem Tode geschrieben).

Zu nennen noch die 14 Volkskinderlieder (1854–56) und die 49 Deutschen Volkslieder (1894) sowie mehrere Hefte von Duetten für Sopran und Alt (op. 20, 61, 66) und Alt und Bariton (op. 28).

Brandts-Buys, Jan (1868–1933, Holländer), bekanntgeworden vor allem durch seine komische Oper „Die Schneider von Schonau" 1916, Text von B. Warden und J. M. Welleminsky). – Drei um die junge Witwe Veronika werbende Schneider tragen auf Anraten des Handwerksburschen Florian ein „Wettschneidern" aus, doch gewinnt Florian in einem Blindekuhspiel die Umworbene. – 120 Min. Sieben weitere Opern (darunter „Aschermittwoch" 1919, „Der Mann im Mond" 1922, „Traumland" 1927, „Ulysses" 1932) hatten weniger Erfolg. Ferner 3 Klavierkonzerte, Kammermusik u. a.

Braunfels, Walter (1882–1954), Unterricht bei J. Kwast, Leschetitzky und Thuille, vor und nach dem 2. Weltkrieg Direktor der Kölner Staatlichen Hochschule für Musik, nach Form und Haltung der Klassik und Romantik, in der Sprache jedoch Wagner, R. Strauss und Debussy verpflichtet, ausgeprägter Sinn für Bühnenwirkung; eindrucksvoll auch seine religiöse Thematik. Opern (Texte fast stets vom Komponisten): „Prinzessin Brambilla" (1909, 2. Fassung 1931, nach E. T. A. Hoffmann), „Ulenspiegel" (1913, nach de Coster), „Die Vögel" (1920, nach Aristophanes), „Don Gil von den grünen Hosen" (1924, nach Tirso de Molina), „Galathea" (1929, nach Silvia Baltus), „Der gläserne Berg" (1929, Text von Elsner-Oertel; Weihnachtsstück), „Die heilige Johanna" (1942), „Verkündigung" (1948, Mysterium von P. Claudel), „Der Traum ein Leben" (1950, nach Grillparzer); Orchesterwerke u. a. „Sinfonische Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied" (1909), „Phantastische Erscheinungen eines Themas von H. Berlioz" (1920), „Don Juan, klassisch-romantische Phantasmagorie" (1924), Sinfonia brevis (1949), Klavierkonzerte (eines davon „Hexensabbat"), Kammer-, Klavier- und Orgelmusik, Vokalwerke (u. a. „Offenbarung Johannis", „Die Ammenuhr", 2 Messen), Orchesterlieder (darunter eine dramatische Szene „Der Tod der Cleopatra", „Tanzliedchen").

Brehme, Hans (1904–1957), Hochschulprofessor, Pianist (Kempff-Schüler), Komponist gemäßigt moderner Richtung, lebensnaher Ausdruck, bekannt durch Orchesterwerke („Triptychon", „Landsknecht-Variationen"), Klavierkonzert, Klarinettenkonzert, Kammer-, Klavier-, Orgelmusik, Chöre, Lieder und vor allem durch Opern wie „Der Tor und der Tod" (1928), „Der Uhrmacher von Straßburg" (1941, Text von P. Ginthum), „Der versiegelte Bürgermeister" (1950, erster Titel „Liebe ist teuer").

Bresgen, Cesar (geb. 1913, Österreicher), Haas-Schüler, Professor am Salzburger Mozarteum. Sein sowohl an barocken Formgesetzen wie durch das Studium moderner Werke (Orff, Strawinsky) geformter Stil voll lebendiger Musikalität und Sicherheit im Formalen ist modern und allgemeinverständ-

lich. Schrieb u. a. Orchesterwerke („Choralsinfonie", „Sinfonische Suite", „Dorfmusikanten", Sinfonisches Konzert, Concerto grosso), Konzerte mit Soloinstrumenten, Spielmusiken, Sonaten für verschiedene Instrumente, Kammermusik; Bühnenwerke wie „Die Freier" (1936, Schauspielmusik), „Dornröschen" (1942), „Das Urteil des Paris" (1943), „Paracelsus" (1943, Texte O. Reuther), die Kinderoper „Der Igel als Bräutigam" (1951, Text vom Komponisten und L. Andersen), die Tanzspiele „Die schlaue Müllerin" (1943), und „Dyll der Narr" (1950).

Bridge, Frank (1879–1941, Engländer), Geiger, Bratscher, Dirigent und Komponist; schrieb viel formal aufgelockerte, ganz aus der Spieltechnik der Instrumente geborene Kammermusik (vielfach mit „programmusikalischen" Bezeichnungen), später mehr Orchesterwerke, ebenfalls mit Titeln („Das Meer" 1911, „Eine Weide schräg am Bach" 1927); sein Naturgefühl begann romantizierend, entwickelte sich dann bis zu Skrjabins Vorstellungswelt.

Britten, Benjamin, geboren am 22. November 1913 in Lowestoft/Suffolk (England), komponierte schon als Kind. Entscheidender Kompositionsunterricht bei Frank Bridge; wurde frühzeitig auf internationalen Musikfesten aufgeführt, 1939–42 in den Vereinigten Staaten.

Britten, der trotz moderner Züge letztlich dem Impressionismus verpflichtet ist, doch Anregungen von überall her aufnimmt, wird in seiner Heimat zuweilen als Purcell des 20. Jahrhunderts, zuweilen als englischer Saint-Saens, zuweilen aber als glanzender „musikalischer Journalist" bezeichnet. Die Fähigkeit, alle Möglichkeiten des musikalischen Stoffes von primitiver Melodieführung bis zur 18stimmigen Fuge satztechnisch sicher auszunutzen und eigenständig zu verarbeiten, sowie das Erfassen jeder aktuellen oder aktuell scheinenden Strömung machen sein Werk vielschichtig, vielfältig, bunt, überraschend, unverkennbar „Brittensch" auch dort, wo ein gewisser Eklektizismus offen hervortritt. Allgemein anerkannt wird seine Gabe, mit knappsten Mitteln verdichtete Stimmungen hervorzurufen.

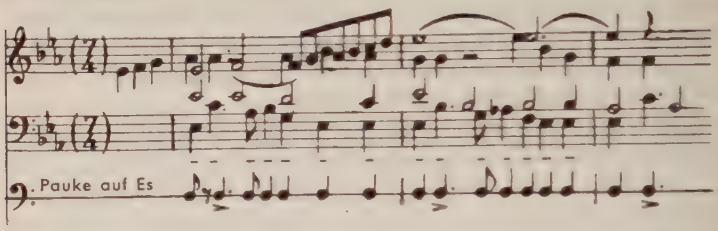
Bühnenwerke:

Den größten Erfolg erzielte Britten bisher mit seinen Buhnenwerken, so verschieden sie auch geartet sein mögen; er ist verhältnismäßig spät zur Oper gekommen, schrieb dann aber in rascher Folge Werk auf Werk.

„Paul Bunyan" (1941, Text von W. H. Auden), Operette.

„Peter Grimes" (1945, Text von M. Slater), eine Milieuoper (der Kampf des Individuums gegen die Massen), symmetrisch gebaut: sieben Szenen,

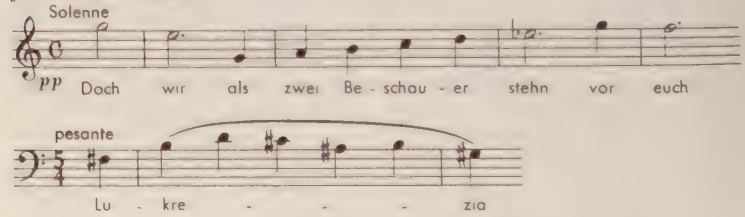
Britten: „Peter Grimes"



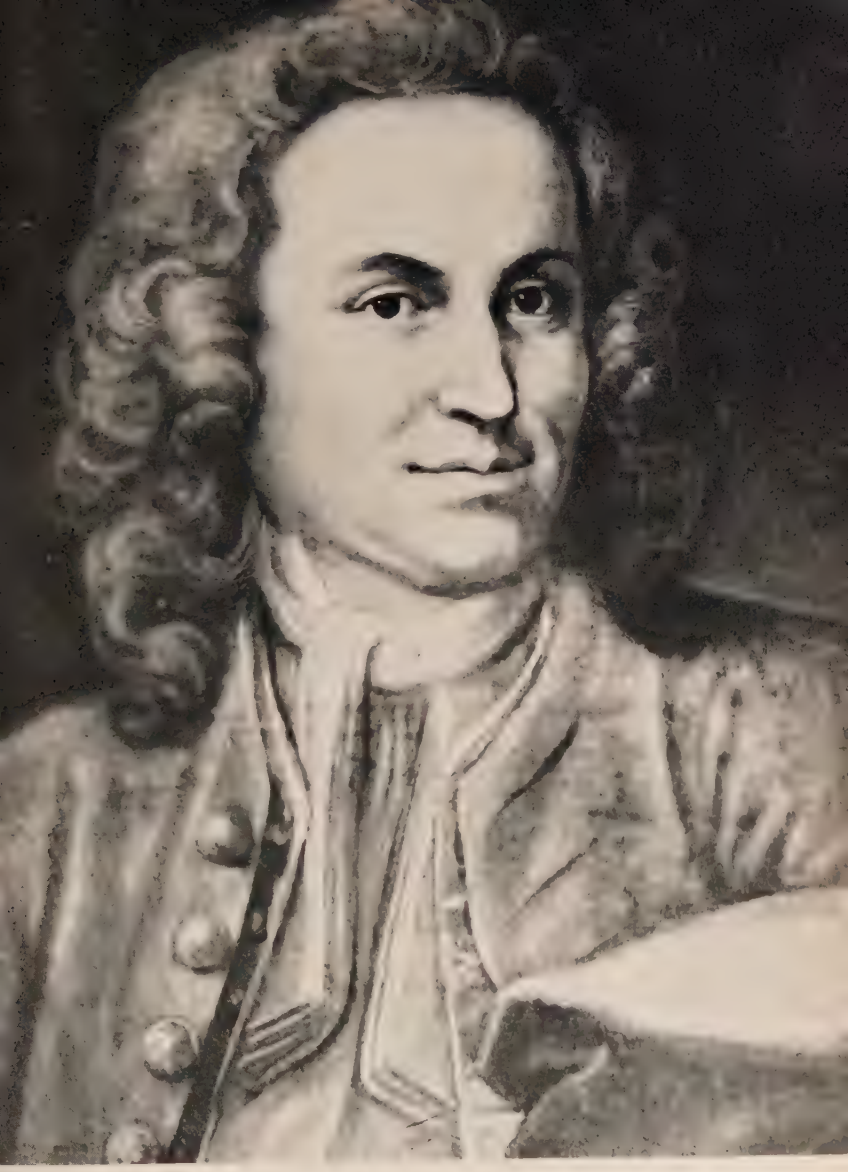
verbunden durch orchestrale Zwischenspiele, Hauptantriebskraft der Rhythmus, tragende Chorszenen, sparsam bedachte Einzelrollen, großer instrumentaler Aufwand (auch Jazzbuhnenorchester), tonal mit aufgesetzten atonalen Lichtern. – Der einsam lebende Fischer Peter Grimes wird beschuldigt, seinen Schiffsjungen umgebracht zu haben, und wird, obwohl seine Unschuld erwiesen ist, von der Dorfbevölkerung so lange gehetzt, bis er den Tod im Meer sucht. – 150 Min.

„Der Raub der Lukrezia" (1946, Text von R. Duncan), sinnvoller zu übersetzen „Die Schändung der Lukrezia", denn Lukrezia wird nicht geraubt, sondern geschandet und gibt sich den Tod. Eine Kammeroper: 8 Gesangssolisten, kleiner Chor, 5 Solostreicher, 5 Bläser, Klavier, Harfe, Schlagzeug (aus der kleinen Uraufführungstruppe entstand die später bekanntgewordene „English Opera Group"). Straff, zuweilen starr im Aufbau der formalen Strenge (u. a. Passacaglia) und sparsam im Ausdruck (z. B. Klavierbegleitung der Rezitative) der einheitlich bindenden Anlage. – 120 Min.

„Der Raub der Lukrezia"



„Albert Herring" (1947, Text nach Maupassant von Eric Crozier), den Mitteln nach eine (komische) Kammeroper wie „Lukrezia", witzig bis zur



Johann Sebastian Bach in jungen Jahren

Leopold Mozart mit seinen Kindern Wolfgang und Nannerl in Paris, 1763. Kupferstich von Delafosse

Clownerie. – Da eine tugendsame Maienkönigin nicht zu finden ist, wird der etwas trottelige Albert Herring zum König bestimmt und erhält den Tugendpreis, ein Fehlgriff, wie seine Alkoholfreude erweist. – 150 Min.

„Die Bettleroper" (1948, Text von Britten), eine Neubearbeitung der „Beggar's opera" von Gay und Pepusch (Uraufführung 1728), stärker als die „Dreigroschenoper" von Brecht und Weill der Urfassung angenähert.

„Wir machen eine Oper" (1949, Text von E. Crozier), eine Kinderoper, Lehrstück.

„Billy Budd" (1951, Text nach H. Melvilles gleichnamiger Novelle v. E. M. Forster und E. Crozier), vieraktige Oper mit großem Orchester, schlagkräftige, zuweilen bewußt derbe, sangbare Vertonung. – Der Vortopmatrose Billy Budd tötet den Waffenmeister Claggart, der ihn haßt und fälschlich des Verrats bezichtigt. Nach dem Gesetz der Disziplin muß er gehängt werden, obwohl er menschlich nicht zu verurteilen ist. – 180 Min.

„Gloriana" (1953, Text nach L. G. Strachey von William Plomer), geschrieben zur Krönung von Elizabeth II., behandelt in drei Akten Leben und Ruhm der ersten Elizabeth; eine historische Bilderfolge.

„The turn of the screw" (1954, Text nach Henry James von Myfanwy Piper), abermals Kammeroper in der „Lukrezia"-Besetzung, die Kunst, mit wenigen instrumentalen Mitteln Seelenstimmungen und Unterbewußtes Klang werden zu lassen, aufs höchste entwickelt (Vorbild wohl Debussys „Pelléas et Mélisande"). 16 Szenen mit 15 Zwischenmusiken, in denen ein einziges Thema immer wieder variiert, genauer: weiterentwickelt wird. – Die Geister von zwei verstorbenen (ermordeten?) gräflichen Angestellten wirken unheilvoll auf zwei verwaiste Kinder ein; die neue Erzieherin richtet nichts dagegen aus: die „Schraube ist bereits überdreht", und zum geistigen kommt der leibliche Tod.

„Ein Sommernachtstraum" (1960, nach Shakespeare), Oper.

„The prince of the pagodas" (1956), Ballett.

„Noye's fludde" (1958), eine Schuloper nach dem Chester miracle play.

Orchesterwerke:

Obwohl Brittens Orchesterwerke früher international bekannt wurden als seine Bühnenwerke, hat ihr Erfolg weniger lange angehalten; vielleicht liegt das an der mangelnden Einheitlichkeit seines hin- und herspringenden Stils, die wiederum begründet sein mag durch das mehr Zufallige seines jeweiligen Vorwurfs. Das Können verleugnet sich jedoch auch hier nicht. – Werkauswahl:

„Variationen über ein Thema von Frank Bridge" (1937), fur Streichorchester, parodistischer Einschlag.

„Sinfonia da requiem" (1940), Sätze: Lacrymosa, Andante ben misurato – Dies irae, Allegro con fuoco – Requiem aeternam, Andante molto tranquillo;

großes Orchester, bestimmend fur alle Teile ein zweitoniges, absteigendes Trompetenmotiv.

Rossini-Suite „Matinées musicales" (1941).

Präludium und Fuge (1943), fur 18stimmiges Streichorchester.

„The young person's guide to the orchestra", Variationen und Fuge über ein Purcell-Thema (1945), Orchester mit Xylophon und Harfe.

Konzerte:

1. Klavierkonzert (1938, umgearbeitet 1946).

2. Klavierkonzert „Diversions" (1940, umgearbeitet 1954), fur die linke Hand.

3. Klavierkonzert „Schottische Ballade" (1941), fur zwei Klaviere mit Orchester.

Violinkonzert (1939, umgearbeitet 1954).

Chorwerke:

Britten schrieb zahlreiche Chorwerke fur bestimmte Anlasse, oft auch angeregt durch besondere Beobachtungen und Erlebnisse; u. a.

„Heldenballade" (1939), fur hohe Solostimme, Chor und Orchester, Texte von W. H. Auden und R. Swingler, zum Gedachtnis an die im Spanienkrieg gefallenen Engländer.

„Cäcilien-Hymne" (1942). Tedeum (1945).

„Sankt Nikolaus" (1948), Chorkantate m. Streichorch., Klavier u. Schlagzeug.

„Frühlingssinfonie" (1949), fur großes Orchester, gemischten und Knabenchor, 3 Solostimmen, 12 Satze, Texte aus acht Jahrhunderten.

„Cantata academica carmen Basiliense" (1959), fur Soli, gemischten Chor, großes Orchester; geschrieben zur 500-Jahr-Feier der Universitat Basel.

Sonstige Werke:

In Deutschland wenig bekanntgeworden sind Brittens Kammer- und Klaviermusik, dazu Orchestergesange, Lieder, Musik zu Filmen und fur Horspiele.

Bruch, Max (1838–1920), Spatromantiker, heute trotz beachtlicher Werke fast vergessen, wurde einst viel aufgeführt, so mit Chorschöpfungen („Frithjof", „Normannenzug", „Lied von der Glocke", „Odysseus"), Opern (u. a. „Loreley" 1863), drei Sinfonien, vier Violinkonzerte und andere Konzertstücke für Violine. Unverwelkt dagegen sein g-Moll-Violinkonzert Nr. 1 (1866), mit seiner schwelgenden Melodik und der in sichere Formen gebetteten Virtuosität (Allegro moderato–Adagio–Final-Allegro; 23 Min.); ferner die viersätzige Schottische Fantasie (1880, Violine u. Orchester), „Kol nidrei, Adagio nach hebräischen Melodien" (1881, Violine, Harfe, Orchester).

Bruck, Arnold von s. Arnold von Bruck.

Bruckner, Anton, geboren am 4. September 1824 in Ansfelden (Oberösterreich) als Sohn eines Lehrers. Erster Unterricht beim Vater. Sängerknabe im Stift St. Florian. Dort später Lehrer und Hilfsorganist. Unterrichtete sich selbst so gut in Komposition und Orgelspiel, daß er 1855 die Domorganistenstelle in Linz errang. Studierte weiter Kontrapunkt (in Wien bei Simon Sechter und Otto Kitzler). Seit 1868 als Nachfolger Sechters Hoforganist und Professor für Komposition. Kontrapunkt und Orgelspiel am Wiener Konservatorium. Gestorben am 11. Oktober 1896 in Wien. Als Orgelspieler hochangesehen, als Komponist lange übersehen, dann heftig angefeindet (E. Hanslick), wider seinen Willen von der Partei der Wiener Brahms-Gegner als Gegenpapst auf den Schild erhoben, hineingerissen in persönliche und musikpolitische Zänkereien, die er nicht begriff und denen er mit rührender Ängstlichkeit aus dem Wege zu gehen suchte, scheu und bescheiden, Vertreter der absoluten Musik und gleichwohl gluhender Verehrer Wagners, der österreichischen Volksmusik verbunden und zugleich starker kunstlerischer Gebärden fähig, sicher in seinem Wollen und gleichzeitig dankbar fur jede Anregung.

Sinfonien:

Bruckner ist vor allem Sinfoniker. An der äußeren, uberkommenen Einteilung der Sinfonie ändert er nichts; sie ist viersatzig wie die Beethovens, der in manchem sein Leitbild gewesen ist. Aber die Einzelsatze werden so stark erweitert und gedehnt, daß man sie fruher als deformiert bezeichnet hat, weil das ihnen innewohnende Gesetz nicht erkannt wurde. Bruckner stellt – im ganzen gesehen – nicht fertige Themen auf, sondern läßt sie entstehen; dieses Werden der Thematik mag er an Beethovens Neunter studiert haben. Damit geht Hand in Hand das Einfuhren eines dritten Themas, nicht willkurlich, sondern organisch: 1. Thema = Entstehung, 2. Thema = Betrachtung des Entstandenen, 3. Thema = stetiges Wachsen. Sinnbilder von Mensch und Welt. Auf solche Weise „gewordene", allmählich geformte Themen sind in sich geschlossen, scharf geschnitten (gerade das bewunderte Bruckner an Wagners Thematik) und kaum wieder zu zerlegen. Daher werden sie bei Bruckner zumeist nicht in Unterabschnitte aufgespalten und motivisch verarbeitet, sondern kontrapunktisch umkleidet (im echten Sinne: die Kontrapunkte erwachsen aus den Themen). Die Freude am Kontrapunktieren geht zuweilen ins Maßlose, wird jedoch gegliedert durch eine reiche, oft kühne Harmonik, bald fließend und bald gestuft. Das wiederum erfordert eine besondere Art der In-

strumentierung. Nicht immer hat Bruckner sogleich die Orchestergewandung gefunden, die seiner Thematik, seinem kontrapunktischen Arbeiten und seiner Harmonik entsprach; oft spürt man die Herkunft aus den Orgelregistern; dann hat er umgearbeitet oder umarbeiten, sogar kürzen lassen (durch Franz Schalk und Ferdinand Löwe). Eine weitere Eigentumlichkeit der Brucknerschen Sinfonien: Themen der ersten Sätze tönen im Schlußsatz wieder auf, wollen krönen und überhöhen. Die häufigen Wagner-Zitate sind wohl als erinnernde Huldigungen eines zu Dank verpflichteten Tondichters zu betrachten.
Da heute zumeist die sogenannten Urfassungen aufgeführt werden, sind zum Vergleich die Unterschiede angegeben.

1. Sinfonie c-Moll (1868). Bruckner hat 1890 91 Umarbeitungen vorgenommen bei Baßführung, Figuration, metrischem Ablauf, Instrumentierung. Allegro molto moderato – Adagio – Scherzo – Finale. Bewegt und feurig. „So keck und kühn bin ich nie wieder gewesen" (Bruckner). – 45 Min.
   Dies war nicht Bruckners erste Sinfonie. Voraus ging eine von ihm nicht veröffentlichte Sinfonie f-Moll (1863) und eine in d-Moll (1863 64, zuweilen aufgeführt und als „Nullte Sinfonie" bezeichnet.
2. Sinfonie c-Moll (1873). Drei Fassungen, die letzte 1877 von Bruckner selbst (im Schlußsatz, vor allem Reprise) verändert und gekürzt.
   Wesentlich ruhiger, ausgedehntes Hauptthema erwächst aus Streichertremolo, viele Generalpausen, mehrfach Zitate (im 1. Satz Rienzis Gebet, im 2. und 4. Stellen aus Bruckners f-Moll-Messe). Moderato – Andante. Feierlich bewegt – Scherzo. Maßig schnell – Finale. Ziemlich schnell. – 65 Min.
3. Sinfonie d-Moll (1877). Drei Fassungen, die dritte gemeinsam von Bruckner und Schalk, 4. Satz stark gekürzt.
   „Meister Richard Wagner in tiefster Ehrfurcht gewidmet", daher in der ersten Fassung sehr viele Wagner-Zitate. Erster „wirklicher Bruckner", Dreiklangsthema der Trompeten, engstufiges Orchesterfortissimo, Choralweisen, überraschendes Absetzen, Zitate aus Wagners Werken, der 2. Sinfonie, der f-Moll-Messe. Mäßig bewegt – Adagio, etwas bewegt, quasi andante – Scherzo. Ziemlich schnell – Finale. Allegro. – 60 Min.
4. Sinfonie Es-Dur (1881), die „Romantische", von Bruckner so bezeichnet. Die gestrichenen Stellen im 2. und 4. Satz sollten auf Bruckners Wunsch im Druck stehenbleiben.
   Romantisch ist die Sinfonie im doppelten Sinne: romantisches Erleben alles Naturhaften und Rückgriff auf Klangmittel der musikalischen Romantik. Bestimmendes Grundmotiv ist die Quinte, 3. Satz ein hörnerseliges Jagdbild, 4. Satz geboren aus heidnischer Naturkraft und streitbarem Gottesglauben. Ruhig bewegt – Andante – Scherzo. Bewegt – Finale. Mäßig bewegt. – 68 Min.

5. Sinfonie B-Dur (1894, aber schon 1878 beendet). Die Bearbeitung zeigt einige Streichungen im Scherzo, im Finale dagegen fehlen 32 Takte der Doppelfuge und 84 Takte der Reprise, weitere Kürzungsmöglichkeiten durch „Vi...de" angezeigt. Die Kürzungen des Finales und die Sonderaufstellung des Bläserchors (Schalk) hat Bruckner gebilligt. Ferner Änderungen bei Instrumentierung, Tempo, Stärkegrad, Stimmführung.
Überwaltigende Fülle, prunkhafte thematische Gebärden, kontrapunktisch verdichtet, räumlich weit ausladend, choralartig, Überkuppelung des Ganzen durch Wiederaufnahme früherer Themen im Schlußsatz und Choralfuge, mächtige Klangpracht. Adagio. Allegro – Adagio – Molto vivace – Finale (verschiedene Zeitmaße). – 65 bzw. 80 Min.
6. Sinfonie A-Dur (1899, beendet 1881, stark gekürzt bei der Uraufführung). Die Urfassung unterscheidet sich nicht allzu sehr von der bearbeiteten.
Ein verhalteneres Werk. Brucknerisches Gegeneinander der Rhythmen (Achteltriolen und punktierte Achtel, Viertel und Halbe gegen Vierteltriolen) im Kopfsatz, Wallfahrtsbilder im 2., Elfenzauber im 3. (darin das Hauptthema aus der Fünften), etwas wahllose Zitate im 4. Satz (aus dem 1. und 2. Satz, aus der 2. Sinfonie, Anklänge an „Tristan und Isolde", siegfriedähnliches Schwertmotiv). Maestoso – Adagio. Sehr feierlich – Scherzo. Ruhig bewegt, gemessen – Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell. – 60 Min.
7. Sinfonie E-Dur (1884). Gewidmet Ludwig II. von Bayern, von Nikisch für einen Richard-Wagner-Denkmalsfonds aufgeführt. Das Adagio entstanden als Wagner im Sterben lag. Daher „Wagner-Sinfonie" genannt.
Sehr viel kontrapunktische Arbeit, bestechend durch die Fülle gebärdenhafter Themen (eigentlich Melodien), im Adagio „Nibelungen"-Tuben, das Scherzo wechselnd zwischen Heimlichkeit und Unheimlichem, überbreiter Schlußsatz. Allegro moderato – Adagio. Sehr feierlich und langsam – Scherzo. Sehr schnell – Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell. – 65 Min.
8. Sinfonie c-Moll (1892), die Neufassung der Durchführung im ersten Satz stammt vom Komponisten.
Eine Schicksalssinfonie im Sinne Beethovens, selbst an Brucknerschen Maßstäben gemessen sehr umfangreich, kaum ein anderes Werk neben sich auf dem Programm duldend. Der Kopfsatz mit dem zuckenden Grundmotiv enthält des Komponisten Meisterdurchführung, das querköpfige, doch auch träumende Scherzo nannte Bruckner „Der deutsche Michel", das Adagio ist von feierlicher Innerlichkeit mit mehreren Steigerungen, in die das Siegfried-Motiv Wagners hineinströmt, der Schlußsatz eine gewaltige Verdichtung und Überkuppelung der wichtigsten Themen des Gesamtwerkes. Gemäßigte Zeitmaße: Allegro moderato – Scherzo. Allegro moderato – Adagio. Feierlich langsam, doch nicht schleppend – Finale. Feierlich, nicht schnell. – 80 Min.

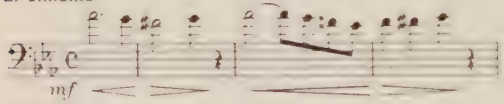
9. Sinfonie d-Moll (1903, nur drei Sätze, entstanden 1887–94). Zahlreiche Änderungen Löwes (v. a. Instrumentierung und Starkegrade). Im Entwurf auch ein Finalsatz. Mächtiges Kopfthema des 1. Satzes, sich emporkämpfend in langsamen Schritten, pausendurchsetzt, kühn die Harmonien durchmessend, dann niederstürzende Oktaven, endlich stille Verklärung; der Satz endet mit leeren Quinten; im Scherzo geisterhafte Gesichte, gebärdenhaft das in Großschritten beginnende, sich dann in engstufigen Gängen emporwindende Thema des langsamen Satzes. Feierlich – Scherzo. Bewegt, lebhaft – Adagio. Langsam, feierlich. – 60 Min.

Bruckner: Kopfthemen der Sinfonien

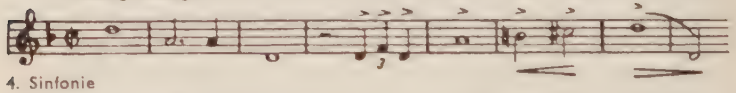
1. Sinfonie

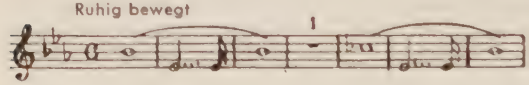
Allegro molto moderato

2. Sinfonie

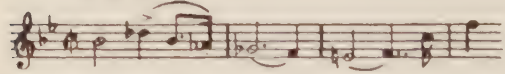


3. Sinfonie

Mäßig bewegt

4. Sinfonie

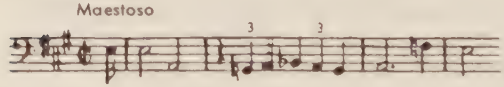
Ruhig bewegt

5. Sinfonie

Allegro



6. Sinfonie

Maestoso



7. Sinfonie

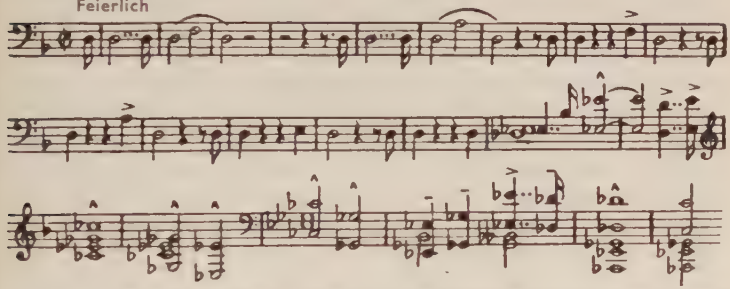
Allegro moderato

8. Sinfonie

Allegro moderato

9. Sinfonie

Feierlich



Streichquintett F-Dur (1879), sinfonisch in der Haltung, dabei Selbständigkeit der Einzelstimmen in klarem Satz, überreich an musikalischen Gedanken (daher von Bearbeitern geändert und gekürzt), ganze Themengruppen, polyphone Verdichtung, klanglich, harmonisch, rhythmisch wirkungsvoll. Sätze: Gemäßigt – Scherzo – Adagio (Ges-Dur!) – Lebhaft bewegt.

Messen:

Drei Messen, aus dem Geist und für den Zweck der Liturgie, zwischen Glaubensstolz und Sehnsucht nach erbarmender Gnade.

1. Messe d-Moll (1863/64 geschrieben).
2. Messe e-Moll (1866 beendet), achtstimmiger Chor und Blasorchester.
3. Messe f-Moll (beendet 1868), die bedeutendste, für Konzertaufführung besonders geeignet. Bei einer Aufführung unter Mottl mit 1000 Sängern.

„Tedeum" (geschrieben 1881–1884), mit Chor, Soloquartett, Orchester (Erstaufführung 1885 nur mit zwei Klavieren) oder Orgel, thematisch der 7. Sinfonie verwandt. Wird oft im Anschluß an die nur dreisatzige 9. Sinfonie aufgeführt.

Sonstige Vokalwerke:

„150. Psalm" für Chor, Soli und Orchester (1892).

Antiphonen, Graduale, zwei „Ave Maria", sechs „Tantum ergo".

Männerchöre a cappella, mit Klavier und mit Orchester (aus der Zeit, als B. die Liedertafel „Frohsinn" in Linz leitete). 1. mit Orchester: „Helgoland", „Das hohe Lied" (auch mit Tenorsolo); 2. mit Bläsern „Germanenzug", „Das deutsche Lied"; 3. mit Klavier: „Mitternacht". – Eigenartig besetzt der „Abendzauber": Männerchor, Tenor-Bariton-Solo, vier Hörner und drei Fernstimmen.

Bruhns, Nicolaus (1665–1697), Vorzugsschüler von Buxtehude, Violin-, Klavier- und Orgelvirtuose, seit 1689 Domorganist in Husum; schrieb Kantaten und Orgelwerke, zwar im überkommenen Stil, doch meisterlich im Satz.

Brüll, Ignaz (1846–1907, Österreicher), angesehener, von Brahms geschätzter Pianist und Lehrer. Als Bühnenkomponist anknüpfend an Auber und Boieldieu, mit seiner weichen Melodik dem Wiener Singspielstil verwandt. Schrieb viel – heute vergessene – Kammer- und Klaviermusik, Orchesterwerke, Konzerte, zehn Opern, darunter das einst berühmte „Goldene Kreuz" (1875), „Das steinerne Herz" (1888), „Der Husar" (1890).

Brun, Fritz (geb. 1878, Schweizer), studierte in Luzern, London und Berlin, war Lehrer und Dirigent in Bern, seit 1941 ausschließlich Komponist. Brahms und Bruckner verwandt. Gilt als hervorragender Sinfoniker, schrieb neun Sinfonien, zwei sinfonische Dichtungen, Cellokonzert, Klavierkonzerte, Streichquartette, Lieder, Chorwerke (u. a. „Verheißung" für gemischten Chor, Orchester und Orgel, nach Goethe).

Bruneau, Alfred (1857–1934, Franzose), Schüler u. a. von Massenet, mit C. Franck verbunden, befreundet mit Zola und durch diesen stark angeregt, ein halbes Jahrhundert lang Musikkritiker. Bedeutsam, weil er Zolas Naturalismus auf die Musikbühne brachte (viele Texte von oder nach Zola). 13 Opern, ferner Bühnenmusiken, Ballette, Orchester- und Kammermusik, Gesänge.

Brustad, Bjarne (geb. 1895, Norweger), vom Impressionismus ausgehend, dann polytonal, Einstrahlungen der norwegischen Volksmusik, später von Bartók beeinflußt, schrieb vor allem Orchester- und Klaviermusik.

Buchmayer, Richard (1856–1934), Pianist, der durch sein polyphones Spiel alle Meister seiner Zeit überragte, bekannt durch seine „historischen Konzerte" mit Werken aus der Zeit Bachs und aus der vorbachischen Zeit; wichtig als Herausgeber und Bearbeiter solcher Werke.

Büchtger, Fritz (geb. 1903), studierte in München Musik, gründete und leitete mehrere Laiengesangvereine und die „Vereinigung für zeitgenössische Musik" in München. Schrieb bisher vorwiegend Vokalwerke, angefangen von reiner Volksmusik bis zu Kunstmusik auf erlesene Dichtungen; neuerdings auch Zwölftonwerke, u. a. 2 Streichquartette, „Flamme" (1935, Kantate nach Stefan George), „Der Spielhansl" (1945 Volksspiel mit Tanz), „Der weiße Reiter" (Kantate), „Tierbilder" (1937, für gemischten Chor), „Heitere Weisheit" (1937, nach Goethe; Gesänge für gemischten Chor), „Die Verklärung" (1957, auf Bibeltexte; Bariton, 4 Frauenstimmen, Streicher), Lieder und Gesänge (auch mit Orchester und Streichquartett).

Bull, John (1562 oder 1563–1628, Engländer), Chorknabe und später Kapellsänger der Chapel Royal, dann (begünstigt durch Königin Elisabeth) Professor in London. Nach der Jahrhundertwende Reisen durch den Kontinent (angeblich auch als politischer Geheimagent). Seit 1613 in den Niederlanden, dort

auch gestorben. Ein Hauptvertreter der technisch-virtuosen Virginalmusik (neben Byrd); Auswahl seiner – allein beachtenswerten – Klaviermusik im „Fitzwilliam Virginal Book".

Bull, Ole Bornemann (1810–1880, Norweger), Geiger, den fachkundige Zeitgenossen neben Paganini stellten (gewisse Änderungen des Stegs ermöglichten ihm, vierstimmig zu spielen; er schrieb sogar ein „Quartett für Violine solo"). Bedeutungslos als Komponist, bedeutsam aber als Anreger für Nordraak, Grieg u. a., einen norwegisch-nationalen Musikstil zu schaffen.

Bülow, Hans von (1830–1894), als Pianist, Dirigent und Herausgeber klassischer Werke eine der wichtigsten musikalischen Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts; selbstloses Eintreten für Wagner, Brahms, R. Strauss, Dvořák u. a.; sein Wirken in Meiningen und seine Reisen mit dem Meininger Orchester wurden vorbildlich für einen neuen, nur dem Werk dienenden Aufführungsstil. Seine zahlreichen Kompositionen (vor allem sinfonische Dichtungen lisztscher Art wie „Des Sängers Fluch" 1863, „Nirvana" 1866) sind heute völlig vergessen.

Bungert, August (1845–1915), schrieb eine Fülle von Liedern und Liederzyklen (u. a. „Dramen in Liedern"), vielfach nach Gedichten von Carmen Silva (der ihm persönlich gewogenen rumänischen Königin Elisabeth), denen er – wie seinen Klavierwerken – viel ausländisches Musikgut beigab, ferner große Chorwerke (u. a. „Warum? Woher? Wohin?" nach Bibeltexten), sinfonische Dichtungen (u. a. „Zeppelins erste große Fahrt"). Viel besprochen seinerzeit sein Versuch, der wagnerschen Germanen-Tetralogie („Ring") ein entsprechendes Werk altgriechischer Prägung zur Seite zu stellen: „Homerische Welt" („Kirke" 1898, „Nausikaa" 1901, „Odysseus' Heimkehr" 1896, „Odysseus' Tod" 1903). Über einen Sensationserfolg sind diese Versuche nicht hinausgekommen.

Burkhard, Paul (geb. 1911, Schweizer), der leichten Muse ergeben, erstrebt eine Reform der Operette. Er ist ein begabter Sänger, Klavierspieler, Dirigent und kenntnisreicher Komponist. Schrieb Bühnenmusik, Chansons, eine komische Oper „Casanova in der Schweiz" (1942), ein Ballett „Die Weibermühle" (1951), vor allem aber Operetten, Revueoperetten, musikalische Komödien. Darunter Werke mit Welterfolg wie „Hopsa" (1935, Text vom Komponisten: Die kleine, Hopsa genannte Lehrerin, folgt dem von ihr geliebten, aber in Gloria verliebten Bill nach New York, wird als Tanztalent entdeckt, erreicht aber doch ihr Ziel: ein stilles Familienglück mit Bill) und vor allem „Feuerwerk" (1950, Text von Eric Charell und Jürg Amstein: Die Fabrikantentochter Anna will plötzlich zum Zirkus, als bei einer würdigen Familienfeier der durchgebrannte Onkel Zirkusdirektor erscheint, läßt sich jedoch durch dessen scheinbar leichtfertige Frau Iduna von ihren falschen Vorstellungen über das lockende Artistenleben abbringen). Ferner „Dreimal Ge-

orges" (1936), „Tic-Tac" (1944), „Paradies der Frauen", „Spiegel das Kätzchen" (1956).

Burkhard, Willy (1900–1955, Schweizer , Schüler u. a. von W. Courvoisier, später Theorielehrer in Bern, bestrebt, den padagogischen Nachwuchs mit der modernen Musik vertraut zu machen; seit 1933 ausschließlich Komponist, polyphon denkend im Sinne Bachs, seinen personlichen linearen Stil ausbildend an Hindemith, Stravinsky, Bartók. Grundhaltung religios und naturmystisch. Aus seinem umfangreichen, alle Gattungen umschließenden Werk hervorzuheben: die Oper „Die schwarze Spinne" (1949, 2. Fassung 1954, Text nach J. Gotthelf von R. Faesi und G. Boner , die Oratorien „Das Jahr" (1941) und „Das Gesicht Jesajas" 1938', ein Großwerk der neuzeitlichen Oratorienkomposition „Die Sintflut" (1956 , eine einsatzige Sinfonie, die „Ulenspiegel-Variationen", die „Fantasia mattutina", die „Piccola sinfonia giocosa", verschiedene Konzerte mit Orchester, Kantaten und andere Chorwerke, Gesänge (auch mit Orchester', Kammermusik, Orgel- und Klavierwerke, besonders geprägte Rundfunkmusik.

Bush, Alan Dudley (geb. 1900, Englander), Pianist, Dirigent, Musikerzieher, Musikpolitiker; als Komponist ein Meister des oft vom Intellekt her bestimmten strengen Satzes, sieht in der Musik ein Mittel politischer Willensbildung (ein Streichquartett von 1929 nennt er „Dialectic"). Schrieb Opern „Wat Tyler" 1953, „Die Manner von Blackmoor" 1956, Texte von Nancy Bush), Schauspielmusik (u. a. zu „Macbeth" , Chorwerke mit verschiedener Besetzung und vielfach politischer Zielrichtung, Sinfonien (u. a. „The Nottingham" 1949), ein Klavierkonzert (1938, Schlußsatz mit Baritonsolo u. Mannerchor , weitere Orchesterwerke, Kammer- und Klaviermusik.

Busoni, Ferruccio, geboren am 1. April 1866 in Empoli bei Florenz

als Sohn eines italienischen Klarinettenvirtuosen und einer deutschblütigen Pianistin. Trat als Pianist schon mit acht Jahren in Italien, mit zehn Jahren im Ausland auf, als Zwölfjähriger Dirigent einer eigenen Komposition; mit 15 Jahren zum Mitglied der Bologneser Philharmonischen Akademie ernannt. Wirkte in Wien, Leipzig, Helsinki, Moskau, Boston, New York. Seit 1894 in Berlin, auch Weimar, in aller Welt gesucht als hochgeistiger Klaviervirtuose. Gestorben am 27. Juli 1924 in Berlin. Als Romane „Anbeter der Form" (so nennt er sich in einer Antwort an seinen Gegner Pfitzner), als Deutscher denkerisch in die Ur-

gründe der Musik vorstoßend, Verehrer Bachs und Mozarts, Fortsetzer von Liszts klavierbestimmtem Stil, Bewunderer Debussys harmonisch-impressionistischer Farbenkunst, Kämpfer gegen die Verabsolutierung Wagners, Förderer neuzeitlicher Komponisten, Sucher nach neuem Klangmaterial und neuen ästhetischen Prinzipien („Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" 1910 u. a.). In allem war Busoni ein vielseitiger, entscheidender Anreger für die moderne Musik des 20. Jahrhunderts; doch ist die neueste Entwicklung längst über ihn hinweggeschritten oder hat ihn vergessen. Vielleicht liegt das daran, daß sein schöpferisches Werk nur in bestimmten Teilen das zum Klingen bringt, was er gewollt hat. Das Wesen der neuen Harmonie erscheint ihm als „kaleidoskopisches Durcheinanderschütteln von zwölf Halbtönen in der Dreispiegelkammer des Geschmacks, der Empfindung und der Intuition". Er leugnete „den Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz", sah als Fernziel das Auflösen der zwölf Halbtöne einer Oktave in eine „unendliche Abstufung", beschäftigte sich demgemäß „vorerst" mit Drittel- und Sechsteltönen. Die alten Bauprinzipien erkannte er als geworden an, lehnte sie aber für die Zukunft ab. Er erstrebte eine „junge Klassizität", wobei „alles Experimentelle vom Anfang des 20. Jahrhunderts soll verwendet werden, einverleibt in das kommende Definitive". Er wollte „das Wiederergreifen der Melodie (nicht im Sinne eines gefälligen Motivs) als Beherrscherin aller Stimmen, aller Regungen, als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie, kurz – der höchstentwickelten (nicht kompliziertesten) Polyphonie". Als Komponist steht er zwischen der von ihm geliebten Polyphonie Bachs, der spielerischen Klarheit Mozarts und der von ihm selbst für notwendig erachteten Zukunft, wobei er Debussy ebenso streift wie Schönberg.

Neben dem Denker und Komponisten steht der Bearbeiter: Einen breiten Raum seines Wirkens nehmen (vielfach scharf kritisierte) Bearbeitungen (etwa Bachscher Orgelwerke für Klavier), Nachdichtungen und Übertragungen altklassischer, klassischer und romantischer Kompositionen ein.

Da Busoni frühere Werke verworfen, mit den Opuszahlen neue begonnen und später überhaupt keine mehr angegeben hat, stehen sie unter den folgenden Hauptwerken nur, wenn sie gleichartige Werke voneinander abheben sollen.

Orchesterwerke:

Sinfonische Suite op. 25 (1888).
Sinfonisches Tongedicht op. 32a (in mehreren Fassungen, 1889 und 1894).
Orchestersuite „Die Geharnischte" op. 34a (zwei Fassungen, 1895 und 1904).
Lustspielouvertüre op. 38 (zwei Fassungen, 1897 und 1904).
Berceuse élégiaque (1910).
Sinfonisches Nocturno (1914).

„Gesang vom Reigen der Geister. Des Indianischen Tagebuches zweites Buch" (s. u.; 1916).

Tanzwalzer (1922).

Dazu Suiten aus Busonis Opern.

Konzerte:

Violinkonzert D-Dur (1899).

Concertino für Klarinette und kleines Orchester (1919).

Konzertstück für Klavier (1890).

Klavierkonzert mit Männerchor (1906), fünfsätziges, ausgedehntes Werk, bildhaft, virtuos, nachromantischer Schwung (die Worte des Chorschlußsatzes von Oehlenschläger).

„Indianische Fantasie" für Klavier op. 44 (1915), nahtlose Mischung virtuoser und konzertanter Bestandteile, altertümlicher Kirchenmelodik und indianischer Weisen, Anklänge von Bach bis Debussy, von Liszt bis Stravinsky (Suiten und Fantasiestück, verhalten und stürmend). – 30 Min.

Kammermusik:

2 Streichquartette (C-Dur und d-Moll, 1886 und 1889).

2 Violinsonaten in e-Moll (1890 und 1898).

Dazu verschiedene Stücke für Cello, Flöte, Violine, Klarinette („Elegie"), jeweils mit Klavier.

Klavierwerke:

Zahlreiche Werke, die von schwierigsten (kontrapunktischen und pianistischen) Kompositionsstudien bis zu Opernparaphrasen reichen; u. a.

Chopin-Variationen mit Fuge (1885 und 1922).

4 Ballettszenen (1884–1894), die letzte „in Form eines Concertwalzers".

7 Elegien (1908–09), davon die erste „Nach der Wendung"; von den Elegien sagt Busoni selbst: „Mein ganz persönliches Gesicht habe ich ...erst in den Elegien aufgesetzt".

„Fantasia contrappuntistica" (1910), kunstvoll in Fugen, Variationen, Choralvorspiel, gilt als Busonis bedeutendste Klavierkomposition; auch in einer konzertmäßigen Fassung für 2 Klaviere.

5 Sonatinen von ungleicher Haltung, Spielart und Stimmung (1910–1919); die fünfte heißt: „Sonatina brevis in freier Nachdichtung von Bachs Kleiner Fantasie und Fuge d-Moll".

„Indianisches Tagebuch" (1916), „vier Klavierstudien über Motive der Rothäute Amerikas".

Klavierübung in 5 Teilen (1922), eines der wegweisenden Studienwerke für Klavier im 20. Jahrhundert.

Vokalwerke:

Die Chorwerke (u. a. sechsstimmige A-cappella-Messe, „Die vier Jahreszeiten" für Männerchor, Soli, Orchester, die Kantate „Sabato del villaggio") stammen

aus Busonis Jünglingsjahren, ebenso die meisten Lieder und Gesänge mit Klavier oder Orchester. Unter den Spätwerken sind zu nennen: die Goethe-Vertonungen „Zigeunerlied" (1924) für Bariton und Orchester, „Schlechter Trost" (1924) mit Klavier.

Opern:

Busonis Absicht war es, dem wagnerschen Musikdrama eine Spieloper zur Seite zu stellen oder entgegenzusetzen, in der das Leben wie „in einem Zauberspiegel oder Lachspiegel reflektiert". Um das zu verwirklichen, schrieb er sich die Texte selbst, abgesehen von seiner Jugendoper.

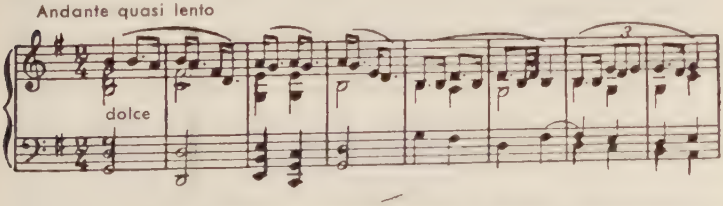
„Sigune oder Das versunkene Dorf" (1889, Text von Frida Schanz).

„Die Brautwahl" (1912, nach E. T. A. Hoffmann).

„Arlecchino oder Die Fenster" (1917), „ein theatralisches Capriccio", angelehnt an die Commedia dell' arte, komisches Spiel mit den Nummern und dem gesprochenen Dialog der früheren Oper, Einakter. – 60 Min.

„Turandot" (1917, nach Gozzi), ursprünglich eine Schauspielmusik, später zur Oper ausgebaut, formal dem „Arlecchino" entsprechend, Märchenoper über die viel nachgedichtete und vertonte chinesische Fabel. – 80 Min.

„Doktor Faust" (Uraufführung 1925, nicht ganz beendet, von Ph. Jarnach ergänzt), nicht nach Goethe, sondern nach dem alten Puppenspiel: Faust erhält von drei Krakauer Studenten ein Zauberbuch, beschwört die Geister, zaubert am Hof zu Parma und bezaubert die Herzogin, tötet in einer Schenke ihr Kind, läutert sich, stirbt, schreitet aber als schöner Jüngling in das wirkliche Leben. – Musikalisch streng geschlossene Szenen und Szenenteile, straffe Charakterisierung, Anpassung an die Bilder (Chöre des Blutpaktes, italienische Serenade in Parma, Marsch der Krakauer Studenten, Polyphonie im Streit der Katholiken mit dem Tedeum und der Protestanten mit „Ein feste Burg"), vordergründiges Spiel, doch magischer Klanghintergrund. – 180 Min.

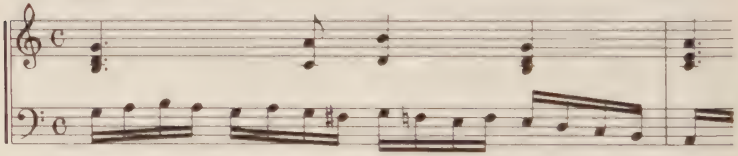
Busoni: aus der „Indianischen Fantasie"

Busser, Henri (geb. 1872, Franzose), Schüler u. a. von C. Franck und Ch. Gounod, Dirigent, berühmter Lehrer, als Komponist auf der merkwürdigen Linie zwischen Gounod und Debussy stehend, schreibt stets melodisch, in den Bühnenwerken Sinfoniker. Aus seinem umfangreichen, vielfach aus Bearbei-

tungen bestehenden Schaffen auf allen möglichen Gebieten sind hervorzuheben die Opern „Colomba" (1921, nach Mérimée) und „Korinthische Nachte" (1922, Text von Anatole France).

Butting, Max (geb. 1888), Schüler von F. Klose und W. Courvoisier; versucht, sein offenbar musikantisches Grundwesen durch Vorstöße in musikalisches (atonales) Neuland zu überdecken, zumindest in gedankliche Zucht zu nehmen; bekanntgeworden vor allem durch Orchesterwerke u. a. 9 Sinfonien, Flöten-, Cellokonzert) und Kammermusik.

Buxtehude, Dietrich (1637–1707), nach neuerer Forschung ebenso wie sein Vater und Lehrer Johannes Buxtehude vermutlich in Oldesloe (Holstein) geboren. Organist in Helsingborg und Helsingor, 1668 als Nachfolger seines Schwiegervaters Tunder Organist in Lübeck. Sein Orgelspiel und seine berühmten Abendmusiken wurden Mittelpunkt des norddeutschen Musiklebens. Händel, Bach und andere sind nach Lübeck gepilgert, um ihn zu hören. Buxtehude geht mit der Form sehr frei um (eigenwillige Reihung der Sätze), mischt phantasievoll polyphone und homophone Stilbestandteile, liebt starke, unvermutete Gegensätze. Orgelwerke, Kirchenkantaten, Triosonaten.

Byrd, William (1543–1623, Engländer), hervorragendster Komponist des Elisabethanischen Zeitalters, dessen Werke so geschätzt wurden, daß sie trotz ihrer teilweise katholisch-kirchlichen Bestimmung den Katholiken Byrd vor den damaligen Verfolgungen der Katholiken bewahrten. Er hatte sogar gemäß Verfügung der Königin fast ein Vierteljahrhundert das Monopol auf Notendruck und Noteneinfuhr. Er schrieb katholische Messen und Motetten (bis sechsstimmig, berühmt „Laudibus in sanctis" 1591), aber auch anglikanische Kirchenmusik, drei- bis sechsstimmige Madrigale, technisch schwierige Kanons für Singstimmen, Instrumentalmusik für Gamben, Violen und (besonders bekannt) für Tasteninstrumente (die meisten davon im „Fitzwilliam Virginal Book"). Seines ebenso kunstvollen wie musikalisch-edlen Stils wegen oft als der „englische Palestrina" bezeichnet.

W. Byrd: Variationstechnik

Cabezón, Antonio de (etwa 1500–1566, Spanier), blind geboren, berühmt als Orgel- und Cembalospieler, wirkte am Hofe Karls V. und Philipps II., dessen Musiklehrer er gewesen ist. Er schrieb zahlreiche Vokalwerke und andere (vielfach Kurz-) Kompositionen für kirchlichen Gebrauch, vor allem Musik für Tasteninstrumente wie Variationen und „Tientos" (Ricercari), vier-

bis sechsstimmig, häufig als Ergänzung zu kirchlichen Werken anderer Komponisten gebraucht. Wie sein Bruder Joan und sein Sohn Hernando gilt er als wesentlicher Vertreter des spanischen Orgelstils im 16. Jahrhundert.

Caccini, Giulio (etwa 1550–1610, Italiener; nach seiner Geburtsstadt Rom oft Giulio Romano genannt), ungewöhnlich befähigter Sänger, der auch seine Familie gesangstechnisch ausbildete und mit ihr von Florenz aus, seinem eigentlichen Wirkungsort, nach Paris „ausgeliehen" wurde. Wesentlicher Mitschöpfer der „Musica nuova" durch seine monodischen Kompositionen (Gesänge für Solostimme mit stützendem Baß), gesammelt in den 1601 erschienenen „Nuove musiche". Caccini gehörte zum Kreis um den Grafen Bardi zu Florenz, aus dessen Bestrebungen (Erneuerung des „gesungenen griechischen Dramas") die Oper hervorging. Wie Peri komponierte er die „Euridice" von Rinuccini (1600, Urauff. 1602) im „Stile recitativo", doch galt Peris Komposition als das für diesen Stil bahnbrechende Werk.

Cadman, Charles Wakefield (1881–1946, Nordamerikaner), erforschte die indianische Volksmusik, die er mehr oder weniger direkt in vielen seiner Kompositionen verwendete (die Handlung seiner Opern ist ebenfalls vielfach indianisch), schrieb Opern, Operetten, Orchester- und Kammermusik, etwa 200 Lieder (darunter das erfolgreiche „From the land of the sky blue water").

Cage, John (geb. 1912, Nordamerikaner), studierte zunächst Theologie, dann Schüler von Schönberg. Bekanntgeworden vor allem durch sein „präpariertes Klavier" (auf die Saiten werden alle nur denkbaren Materialien gelegt, teils sogleich, teils beim Spiel). In den Kompositionen spielen Pausen keine geringere Rolle als gelegentliche Tastenanschläge und Schläge mit Holzhämmern auf den Klavierdeckel oder ein rasselnder Wecker. Komposition ist für Cage (der auch entsprechend „redet") ein Zusammenstellen von Lauten, Klängen, Geräuschen, nicht beendeten Sprechsätzen, Schlagen mit Schraubenziehern, Quietschen – Dingen, die nichts miteinander zu tun haben außer, daß sie gleichzeitig ertönen. Auch heißt und klingt eine solche Komposition anders je nach dem Ort, an dem sie aufgeführt wird. Eine seiner „Imaginären Landschaften" von 1951 kann man sich selbst ziemlich genau nachbilden, indem man den Rundfunkempfänger einschaltet, sekundenweise von Sender zu Sender weiterschreitet und bei „Wellensalat" etwas länger verweilt.

Caldara, Antonio (etwa 1670–1736, Italiener), wirkte in Italien, seit 1712 vorübergehend und seit 1716 endgültig in Wien, einer jener Meister, die in ihren Hauptwerken eine Verschmelzung italienischer mit österreichischer Art, sangbarer Melodik mit strenger Satzweise zustande brachten. Schrieb etwa 90 Opern oder opernartige Werke, teilweise zusammen mit anderen Komponisten (darunter „Iphigenie in Aulis" 1718 und „Daphne" 1719), auf Texte bekannter Librettisten wie Zeno und Metastasio, ferner 29 Oratorien, viele kleinere Kantaten, Motetten, Madrigale, Arien, Kanons, Solo- und

Triosonaten, Quartette, Sinfonien, Konzerte und Klavierwerke; berühmt seine „Missa in contrapuncto canonico" und ein 16stimmiger „Crucifixus".

Cambert, Robert (um 1628–1677, Franzose), in seinem Bestreben, eine nationalfranzösische Oper zu schaffen, von Mazarin unterstützt, von dem mächtigeren Konkurrenten Lully beiseite gedrängt. In London sehr geschätzt (dort unter nicht geklärten Umständen ermordet). Gilt als der eigentliche Schöpfer des französischen Opernrezitativs und somit der französischen Volloper mit Arien, Rezitativen, Dialogen, orchestralen Vor- und Zwischenspielen. Als Lully 1672 die „Académie royale de musique" (die französische Oper) offiziell gründete, vollzog er nur, was Cambert bereits eingeleitet hatte. Die Musik zu den meisten Opern Camberts ist verlorengegangen (darunter die 1659 geschriebene „Ariadne"); die funfaktige „La pastorale" (1659; Text von seinem ständigen Mitstreiter Pierre Perrin) gilt als erstes französisches Singspiel.

Camerloher, Placidus (1718–1782), Mitglied einer großen Musikerfamilie, war Priester und Musiker, gleichzeitig Kapellmeister in Freising und Luttich, viele Reisen. Obwohl von der italienischen Art ausgehend, stark von den „Mannheimern" beeinflußt. Schrieb 78 Sinfonien, 26 Triosonaten, eine Oper („Melissa tradita"), ferner Jesuitenspiele, 19 Singspiele für Freising u. a.

Campo y Zabaleta, Conrado del (1878–1953, Spanier), betont spanisch-national, romantisch nach Haltung und Klangsprache, besonders bekannt als Komponist von mehr als 10 Opern (u. a. „Lady Godiva", „Das Ende des Don Alvaro"), sinfonischen Dichtungen (u. a. „La divina comedia"), Kammermusik (darunter ein Streichquartett „Romantische Capricen"), auch Vokalwerke.

Campra, André (1660–1744, Franzose), versuchte nach seinen eigenen Worten den „musikalischen Geschmack zu verfeinern" und „die Geschmeidigkeit der französischen mit der Lebhaftigkeit der italienischen Musik zu verschmelzen". Wegweisend sein Bestreben, Harmonie und Klangfarbe ausdrucksmäßig zu nutzen. Schrieb viel Bühnenmusik, u. a. „Iphigenie in Tauris" (1704), Ballette, weltliche Arien, Motetten, Kantaten.

Cannabich, Christian (1731–1798), Sproß einer Mannheimer Musikerfamilie, Schüler von Stamitz und während eines längeren Italienaufenthaltes auch von Jommelli. Schon als Dreizehnjähriger spielte er im Orchester von Stamitz, dessen Nachfolger er später wurde. Seine Leistung als Orchesterleiter wurde von den Zeitgenossen – u. a. von Mozart – bestaunt; er wirkte bahnbrechend auch in Paris. 1778 übersiedelte er mit dem größten Teil seines Orchesters nach München und leitete das „Hoforchester" mit mehr als 80 Mitgliedern. Als Komponist gehört er zu den ersten, die neben den bisher üblichen Instrumenten insbesondere die Klarinette als Themen- und Motivträger verwendeten. Schrieb etwa 100 Sinfonien, dazu Orchestertrios, Kammermusik in verschiedener Besetzung, Konzerte, zahlreiche aufsehenerregende Ballette, Opern (darunter das Melodrama „Elektra" 1780).

Canteloube, Joseph (1879–1957, Franzose), Kompositionsschuler von d'Indy (Schola Cantorum), Komponist, Pianist, Erforscher des französischen Volksliedes, dessen Wesensart er mehr und mehr als Ausgangspunkt für sein eigenes, dem Intellektualismus entgegengesetztes Schaffen wahlt. Sein Vokalwerk zeigt schon durch die Titel das Volksgebundene an; ähnlich vielfach auch die Instrumentalkompositionen (Sinfonie, Kammermusik) und die Bühnenwerke („Le mas" 1929, schon 1913 entstanden, „Vercingetorix" 1933).

Capdevielle, Pierre (geb. 1906, Franzose), als Komponist von vielen Stilrichtungen beeinflußt, ohne sich einer auf die Dauer zu verschreiben: „Es gibt kein umfassendes System – komponieren heißt auswahlen". In Orchesterwerken zieht er meist die menschliche Stimme heran; schrieb ferner Bühnenwerke, Kammermusik, Chorwerke: Ausdrucksmusiker von lyrischer Grundhaltung und starkem Temperament.

Caplet, André (1878–1925, Franzose), fruhbegabt, Trager des Rompreises, befreundet mit Debussy, bei dem er auch eine Weile studierte, ging durch den Impressionismus hindurch und wandte sich in seinen spaten Werken mehr und mehr musikalisch-religiosen Aufgaben zu, wodurch er zu einem Wegbereiter jener französischen Musiker wurde, in deren Mittelpunkt gegenwartig Olivier Messiaen steht. Schrieb Orchesterwerke (auch den „Douaumont-Marsch" für Militarmusik), Kammermusik in verschiedener Besetzung, Vokalwerke weltlicher und geistlicher Art. Für den Spatstil besonders charakteristisch „Le miroir de Jésus", Rosenkranzmysterien für Streichquartett und Harfe, Solostimmen und Begleitstimmen (1924).

Carissimi, Giacomo (1605–1674, Italiener), seit 1630 Kapellmeister im Collegium Germanicum-Hungaricum zu Rom. Gilt mit L. Rossi als der eigentliche Begrunder des Oratoriums und der neueren Kantate. Wieviel und was er geschrieben hat, ist nicht mehr festzustellen, weil vieles von „dem beruhmtesten Musiker Italiens" im 18. Jahrhundert wahrend der Jesuitenverfolgung als Altpapier verkauft wurde. Beruhmt sein Oratorium „Jephta", seine Historie „Hiob"; ferner etwa 100 Kantaten, eine Reihe von Messen und Motetten. Bedeutsam auch Carissimis Lehrtatigkeit (Schüler aus Italien, Frankreich, Deutschland), so daß sich seine Art, die geistliche Musik mit weltlich-musikalischem Stil zu durchsetzen, uber ganz Europa verbreitete.

Carpenter, John Alden (1876–1951, Nordamerikaner), leitete eine Periode amerikanischer Programmusik ein, in der versucht wurde, Eindrücke des Alltagslebens musikalisch wiederzugeben; hat heute an Bedeutung verloren. Schrieb u. a. das (durch Diaghilew angeregte) Ballett „Skyscrapers" (1926, auch in Deutschland aufgefuhrt), auch ein Ballett nach Comic strips „Krazy Kat" (1921), die Orchestersuite „Abenteuer in einem Kinderwagen" (1915), die Chorwerke „Sang des Glaubens" und „Freiheitsgesang"; ferner Sinfonien, Kammermusik, Lieder u. a.

Casella, Alfredo, geboren am 25. Juli 1883 in Turin, studierte und wirkte 1896–1915 vorwiegend in Paris, wo insbesondere G. Fauré sein Lehrer war. Klavierlehrer, international angesehener Pianist, nebenher auch Dirigent. Seit 1915 – von Reisen abgesehen – ständig in Rom als Lehrer am Liceo musicale di S. Cecilia, gleichzeitig Musikschriftsteller und Musikorganisator (gründete 1917 die Società Nazionale di Musica, aus der nach Umwegen später die Italienische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik wurde). Seit 1930 Pianist des von ihm ins Leben gerufenen Trio Italiano. Bearbeiter, Herausgeber und Kommentator von Vivaldi, D. Scarlatti, Mozart, Beethoven. Gestorben am 5. März 1947 in Rom. – Casella, der mit einer gewissen Hartnäckigkeit seinen Stil suchte und zugleich der italienischen Musik neue Wege erschließen wollte, ließ sich vorübergehend durch den Einfluß anderer Komponisten bestimmen: in Jugendjahren durch Wagner, als Studierender durch Fauré, als junger Komponist durch R. Strauss und G. Mahler, dann durch Albéniz und Stravinsky. Zutiefst verbunden waren jedoch allezeit der italienischen, insbesondere süditalienischen Volksmusik. Erst als gereifter Mann setzte er sich als endgültiges Ziel, auf der italienischen Musik früherer Zeiten (D. Scarlatti, Frescobaldi) weiterzubauen und einen – die Übermacht der Oper brechenden – Instrumentalstil moderner Prägung zu schaffen. Diese starke Betonung der musikalischen „Italianità" (sein Kampfgenosse war G. F. Malipiero), die Ablehnung des französischen „verunklarenden" Impressionismus und der deutschen „verschwimmenden" Spätromantik führten ihn auf Wege, die nicht nur in Italien abgelehnt wurden. Seine „neue Klassizität" – asketische Melodik, sehr vereinfachte und zugleich mehrtonale Harmonik, auf D. Scarlatti zurückgehende Beweglichkeit, tänzerische Rhythmik, karge, das Wesentliche aussagende Instrumentenbehandlung, spartanisch-herbe Gesamthaltung – erscheint allerdings vielfach mehr verstandes- und willensmäßig bedingt als schöpferisch unmittelbar erlebt. Dennoch ist er einer der großen Anreger der jungen italienischen Komponistengeneration geworden.

Die früheren Werke Casellas sagen über seine zukunftweisende Bedeutsamkeit wenig aus; erst die seit etwa 1920 entstandenen Kompositionen offenbaren das Wollen Casellas. Er schrieb – soweit heute zu übersehen – in der Hauptsache:

Klavierwerke:

„A la manière de..." (1911 und 1913), stilparodistische Stücke, z.T. mit Ravel gemeinsam.

Sonatina (1916).

„Pupazzetti" (1918), also „Karikaturen" (auch für Orchester und Kammerinstrumente bearbeitet).

11 Kinderstücke (1920), das am leichtesten zugängliche Werk des „typischen" Casella, zeichnerisch knapp, mehrtonal.

Sonata für Cembalo (1945).

Kammermusik:

Zwei Sonaten für Cello und Klavier (1907 und 1927).

Triosonate für Klavier, Violine und Cello (1938).

Siciliana und Burleske (1914) für Flöte und Klavier.

5 Stücke für Streichquartett (1920).

Konzert für Streichquartett (1924).

Sinfonia für Klavier, Cello, Klarinette, Trompete (1932).

Orchesterwerke:

3 Sinfonien (1906, 1908, 1940).

„Italia" (1909), Rhapsodie über süditalienische Volksweisen, darunter auch das bekannte „Funiculi".

„Elegia eroica" (1916), schrille musikalische Gedanken über den Krieg.

Konzerte:

Partita für Klavier und Orchester (1925).

„Scarlattiana" für Klavier und Orchester (1926).

Violinkonzert (1928).

Cellokonzert (1935).

Tripelkonzert für Klavier, Violine und Cello (1933).

Konzert für Streichorchester, Klavier, Pauken und Schlagzeug (1943).

„Paganiniana" für großes Orchester (1944).

Vokalwerke:

„Missa solemnis ‚Pro pace'" (1944) für Soli, Chor und Orchester.

Gesänge mit Klavier oder Orchester, darunter „Notte di maggio" (1913).

Opern:

„La donna serpente" („Frau Schlange"), nach Gozzi, (1932).

„La favola d'Orfeo" („Orpheus"), nach einem Drama aus dem 15. Jahrhundert (1932).

„Il deserto tentato", einaktiges Mysterium (1937, Text von C. Pavolini), Spiegelung des Abessinienkrieges.

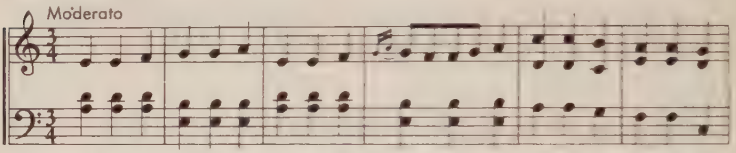
Ballette:

„Das venezianische Kloster" (1925 uraufgeführt, aber früher komponiert).

„Der große Krug" (La giara, 1924), „eine choreographische Komödie" nach einer heiteren sizilianischen Novelle von Pirandello.

„Das gestohlene Bilderbuch" (La camera dei disegni, 1940), unter Verwendung der „Kinderstücke" für Klavier.

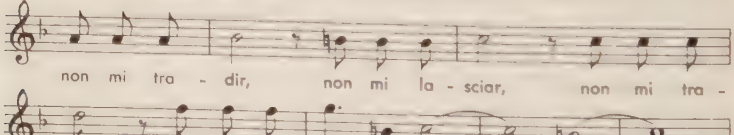
Ferner zahlreiche Neueinrichtungen und Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten.

Casella: „Minuetto"

Casimiri, Raffaele (1880–1943, Italiener, Kapellmeister an vielen italienischen Kirchen, seit 1911 an San Giovanni Laterano), schrieb viele bedeutende kirchenmusikalische Werke. Wichtig durch seinen Auftrag, an der Erneuerung der italienischen Kirchenmusik auf der Grundlage von Werken des 15., 16. und 17. Jahrhunderts mitzuarbeiten, gab Palestrina neu heraus.

Castelnuovo-Tedesco, Mario (geb. 1895, Italiener, lebt in den USA, Pianist, Musikschriftsteller, Komponist gemäßigt moderner Richtung, schrieb bisher vorwiegend dramatische Musik, so 5 Opern u. a. „La Mandragola" 1926, „Aucassin und Nicolette" 1938, „Der Kaufmann von Venedig" 1959, Ouvertüren zu Shakespeare-Dramen, Bühnen- und Filmmusik, Sinfonische Variationen für Klavier und Orchester, Cellokonzert, Kammer- und Klaviermusik.

Castro, Juan José (geb. 1895, Argentinier), bekannter Dirigent, als Komponist machte er sich einen Namen durch eine „Sinfonia Argentina", „Corales criollos" (1954), Opern (u. a. „La zapatera prodigosa" 1949, „Bluthochzeit" nach Lorca, 1956) und Ballette.

Cavalli, Pier Francesco (richtiger Name Caletto-Bruno oder Caletti-Bruni; 1602–1676, Italiener), Sohn eines Musikers, studierte (unter Monteverdi) und wirkte vorwiegend in Venedig. Gilt als Mitbegründer und Haupt der venezianischen Oper, die er mehr und mehr von der bis dahin herrschenden römischen löste. Hervorzuheben die dramatische Situationswirkung, die Ausdruckskraft der Rezitative und die Anmut seiner Melodik. Er

Cavalli: Ausdrucksgesang aus „Dido"

schrieb insgesamt 42 Opern, darunter „Dido" (1641), „Xerxes" (1654, aufgeführt 1660 zur Vermählung Ludwig XIV. in Paris), eine Reihe kirchlicher Werke (er war u. a. Markuskapellmeister), vor allem ein berühmtes Requiem, auch einige weltliche Kantaten (meist für eine Singstimme).

Cesti, Marc Antonio (eigentl. Pietro C.; 1623–1669, Italiener), obwohl Priester, scheint er doch zuweilen ein vagabundierendes Leben geführt zu haben. Wirkte außer in Italien auch in Innsbruck und Wien. Als Opernkomponist der venezianischen Schule ein musikantischer, das Melodische bevorzugender Rivale von Cavalli. Soll über 100 Opern geschrieben haben, doch sind nur 11 bekannt, u. a. „La dori" (1661), „Titus" (1666), „Il pomo d'oro" (1667).

Chabrier, Alexis Emanuel (1841–1894, Franzose), als Komponist mehr autodidaktischer Praktiker, befreundet mit Saint-Saens, d'Indy, C. Franck, beeinflußt von Wagner, schrieb einen farbigen Stil, der ihn zu einem Vorläufer des französischen Impressionismus macht. Zuweilen derb-witzig, dann wieder weich-empfindsam. Neben Operetten einige erfolgreiche Opern („Gwendoline" 1886, Wagner benachbart; „Le roi malgré lui", auch deutsch als „König wider Willen" 1887, Buffooper, u. a.), Orchesterwerke („España-Rhapsodie" 1883), Klaviermusik, Vokalkompositionen.

Chadwick, George Whitefield (1854–1931, Nordamerikaner), Schüler von Rheinberger und J. K. Paine, unter dessen Einfluß er zu den „Boston classicists" stieß. Einst einer der meistaufgeführten Komponisten der Vereinigten Staaten, heute durch seine dem 19. Jahrhundert verpflichtete Haltung im musikalischen Bewußtsein zurückgetreten. Schrieb u. a. Klavier- und Kammermusik, über 100 Lieder und Gesänge (mit und ohne Orchester), Chorwerke (eines davon für die Eröffnung der Weltausstellung in Chicago 1892), 3 Sinfonien, Ouvertüren, 4 Opern (u. a. „Judith" 1901).

Chailley, Jacques (geb. 1910, Franzose), studierte u. a. bei N. Boulanger, Delvincourt, Busser; wirkt als Musikschriftsteller, Erzieher, Organisator, Dirigent, Komponist; schrieb sehr viel Bühnenmusik (erster Erfolg die zu den „Persern" des Äschylus, 1936), Opern („Thyl de Flandre"), die Sinfonien „Johanna vor Reims" (1941) und „Die großen Stunden von Reims" (mit Sprechchor, 1938), Chorwerke, Lieder, Kammermusik.

Chambonnières, Jacques Champion de (etwa 1602–1672, Franzose), Cembalist Ludwigs XIV., für die französische Clavecinmusik wichtig durch seine „Pièces de clavecin" (1670).

Chapí, Ruperto (1851–1909, Spanier), studierte in Madrid und Rom, war eine Zeitlang Militärkapellmeister; Komponist von 155 Zarzuelas (Operettensingspiel), die erfolgreicher waren als seine 6 Opern (darunter „Circe" 1901, „Margareta la Tornera" 1909).

Charpentier, Gustave (1860–1956, Franzose), studierte in Lille und Paris (Rompreis), als Komponist beeinflußt durch Massenets lyrische Süße, Berlioz' Orchesterglanz und Wagners musikdramatische Motivverarbeitung. Der geschickten Verwendung dieser Elemente und einem starken Einfallsreichtum verdankt vor allem seine Oper „Louise" (1900), ein „musikalischer Roman in

4 Akten und 5 Bildern", den Welterfolg. Die zweite Oper „Julien oder Das Leben des Dichters" (1913, Text wie bei „Louise" vom Komponisten) setzt die bald veristische, bald impressionistische musikalische Schilderung des Milieus symbolbeladen fort. Ferner u. a. die sinfonische Suite „Italienische Impressionen" (1892, fünf programmusikalische Stimmungsbilder), Lieder (meist nach Baudelaire), eine Chorsinfonie „Leben des Dichters" 1889, deutliche Vorwegnahme des „Julien".

Chatschaturjan, Aram (auch Khatschaturian geschrieben; geb. 1903, armenischer Russe), Schüler von Miaskowski, Stalinpreisträger, verwendet in seinen vielfach ungestum drängenden, instrumental farbigen Werken oft armenische oder südrussische Volksthemen, erfüllt straffe Formen mit rhythmisch treibenden, bei aller harmonischen Härte greifbaren melodischen Linien. International anerkannt. Sinfonien, das vielgespielte Klavierkonzert (1936), das Violinkonzert (1940), das Cellokonzert (1946), das Ballett „Gajaneh" (1942, Verwendung von armenischem Volksgut, daraus der bekannte „Säbeltanz"), die „Festouverture für Orchester und 30 Trompeten" 1947, zum Revolutionsjubiläum, das Chorwerk „Gesang für Stalin" (1938), Bühnen-, Kammer-, Klaviermusik, Lieder.

Chávez, Carlos (geb. 1899, Mexikaner, Dirigent, Organisator, als Komponist nicht einheitlich: politische Programmwerke stehen neben absoluter Musik, Technisch-Abstraktes neben Romantik, Modernistisches neben Folklore; u. a. 5 Sinfonien (darunter „Sinfonia proletaria" 1934, „Sinfonia India" 1936), Harfen-, Klavierkonzert, Kammermusik in verschiedener Besetzung, die Oper „Panfilo und Lauretta" 1957, das sozialistische Ballett „PS" 1931).

Chemin-Petit, Hans (geb. 1902, machte sich einen Namen mit zwei Opern („Der gefangene Vogel" 1927, „Lady Monika" 1930), Bühnenmusiken, Sinfonien, Kammermusik, Chorwerken (150. Psalm, 1956), scheint jedoch seine Lehr- und Dirigententätigkeit in den Vordergrund zu rücken.

Cherubini, Luigi (1760–1842, Italiener, Wahlfranzose, Sohn eines Theatermusikers, Schüler u. a. von Sarti, dem er die Beherrschung des polyphonen Satzes verdankt. Schrieb anfangs Kirchenmusik, dann eine Reihe von Opern, die ihm Einladungen nach London und Paris eintrugen. Seit 1787 lebte er fast ausschließlich in Paris, er bevorzugte als Komponist die Opern; er war Dirigent am kleinen Theater von Marie Antoinette, hielt in der Revolution aus, wurde zu Napoleons Zeit in den Hintergrund gedrängt, 1816 Professor für Komposition, 1822 Leiter des Pariser Konservatoriums, schrieb im Alter weniger Opern als Instrumental- und vor allem Kirchenkompositionen. Werke u. a.: 15 italienische und 14 französische Opern, zahlreiche Operneinlagen (vokal und instrumental), Kantaten, Gesänge, Romanzen, 11 große Messen, 38 Motetten, viele andere Kirchenkompositionen, eine Sinfonie, sechs Streichquartette, ein Streichquintett, Klavierwerke. Der inhaltliche und stilistische

Unterschied zwischen seinen italienischen und französischen Opern geht wesentlich mit zurück auf sein Studium der Kämpfe zwischen Gluckisten und Piccinisten, aber auch auf das Miterleben des politischen Umschwungs in Frankreich. Bekannteste Oper: „Der Wasserträger" (1800; 150 Min.), eine der frühen sogenannten Menschheits- und Schreckensopern mit Motiven aus den Revolutionswirren. Musikalisch der (durch Gluck und fast noch mehr durch Mozart und Haydn beeinflußte) Versuch, das Geschehen auch durch das sorgsam geführte Orchester mitzubestimmen; überwiegend lyrisch. Weniger erfolgreich der „Anakreon" (1803), der, obwohl Ausdruck des französischen Empire, als „zu deutsch" abgelehnt wurde. Die im Alter geschriebene Kammermusik ist eigenständig im Verschmelzen von polyphonem Satz und dramatisch-motivischem, klassizistischem Wollen; Einflüsse der Stilwandlung vom Barock über Rokoko, Wiener Klassik zur Romantik. Hochbedeutend die Kirchenmusik, insbesondere die Messen (F-Dur-Messe) und die Requiems.

Chopin, Frédéric geboren am 1. März 1810 in Zelazowa Wola bei Warschau, komponierte schon als Siebenjähriger, trat mit acht Jahren öffentlich als Pianist auf, schloß seinen Klavierunterricht als Zwölfjähriger ab, hatte Kompositionsunterricht bei Josef Elsner (1769–1854) in Warschau, gab als Neunzehnjähriger aufsehenerregende Konzerte in Wien und Warschau, begann 1830 eine – als vorübergehend gedachte – Konzertreise, ließ sich aber nach dem Scheitern der polnischen Revolution 1831 in Paris nieder. Dort im Kreise von Berlioz, Liszt, Meyerbeer, Balzac, Heine u. a. gefeierter Komponist und Pianist, auch Lehrer. Seit 1836 lebte er mit der Dichterin George Sand zusammen (eigentlich: Aurora Dupin, 1804–1876, auch Freundin von A. de Musset und Liszt), in deren Salon und Schloß Nohant sich bedeutende Künstler zu versammeln pflegten. Die Freundschaft wahrte etwa zehn Jahre.

Nach der Trennung verfiel Chopins Gesundheit mehr und mehr (Lungenschwindsucht); wachsende Arbeitsunfähigkeit brachte ihn in wirtschaftliche Not, der er mit verzehrender Anstrengung Herr werden wollte. Gestorben am 17. Oktober 1849 in Paris.

Chopins Werk besteht, von wenigen Ausnahmen abgesehen, aus reinen Klavierkompositionen. Seine pianistische Begabung, kompositorisch sorgfältig gelenkt durch Josef Elsner, seine dichterische Empfindsamkeit, gestärkt durch Umgang mit hochstehenden Komponisten, Dichtern und Malern, und sein nie rastender Fleiß bilden die Grundlagen für sein Schaffen. Viele musikalische Eindrücke haben auf ihn eingewirkt und ihre Spuren in seinen Werken hinterlassen:

J. S. Bachs „Wohltemperiertes Klavier", die Baßführung Händels, Webers brillanter Klavierstil, Hummels Passagenwerk, Liszts Virtuosität, die rhythmische Kraft der polnischen Nationaltänze, die Geschmeidigkeit italienischer Gesangskunst, Fields ausgefeilter, lyrischer Ausdruck. Doch alles hat er zu einem in der Klavierliteratur einmaligen, unverwechselbaren eigenen Stil verarbeitet. Seine Melodik ist wirklich Melodik und nicht Thematik, seine Harmonik bevorzugt bei aller Klarheit Zwischenfarben (Vorhalte, Chromatik, Modulation), seine Rhythmen spannen sich von heftiger Wucht bis zu kaum merklichem Rieseln, seine koloraturhaften Tonumspielungen oder Tonauflösungen sind Zierat und Formkräfte zugleich, der Klaviersatz ist ganz aus dem Wesen des Instruments geboren. Ein Klavierpoet im umfassenden Sinne des Wortes, alle Register beherrschend von ausbrechendem männlichem Zorn bis zu verhaltener weiblicher Weichheit (hin und wieder Weichlichkeit).

Mazurkas:

Insgesamt 51, dazu ein frühes Rondeau à la Mazur op. 5 (1836), letzte Komposition überhaupt ebenfalls eine Mazurka; das Tänzerische dieses polnischen Nationaltanzes wird stets beibehalten, nicht ins nur Konzertmäßige oder gar Salonhafte abgebogen; meist in Opusgruppen zu 3, 4 oder 5 Stücken zusammengefaßt: op. 6 (1832), op. 7 (1832), op. 17 (1834), op. 24 (1834/35), op. 30 (1838), op. 33 (1838), op. 41 (1840), op. 50 (1842), op. 56 (1844), op. 59 (1846), op. 63 (1847), op. 67 (1855), op. 68 (1855).

Die eingeklammerten Jahreszahlen geben die Erscheinungsjahre an; die Entstehungszeit ist bei vielen Werken Chopins nicht völlig sicher feststellbar.

Polonäsen:

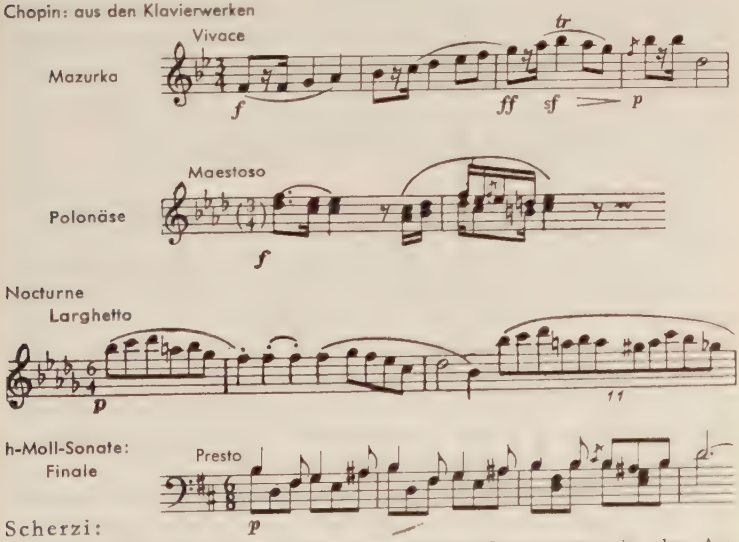
Insgesamt 10 Polonasen; auch sie wahren ihren Charakter als polnische Nationaltänze, wenngleich zu ausgedehnten Kunstwerken ausgestaltet, vielfach „orchestral instrumentiert", bildhaft für den Konzertgebrauch bestimmt: op. 26 (1836), op. 40 (1840, ein bis zwei Jahre früher entstanden), op. 44 (1841, als Mittelteil eine Mazurka), op. 53 (1843, um 1840 geschrieben), op. 61 (1846, „Polonaise-Fantaisie", angeblich die Zerrissenheit und Siegeshoffnung Polens darstellend), op. 71 (1855, entstanden 1827/28).

Walzer:

Insgesamt 15 Walzer, bald einzeln, bald in Gruppen zusammengefaßt, das straff Tanzmäßige tritt zurück, verschwindet vielfach völlig zugunsten tondichterischer Bildphantasie, Vorbilder einerseits Schuberts (Tanz-)Walzer, andererseits Webers Szene „Aufforderung zum Tanz": op. 18 (1834, sicher noch in Polen entstanden, „Grande valse brillante"), op. 34 (1838, „Trois valses brillantes"), op. 42 (1840), op. 64 (1847, drei Walzer, darunter der „Minutenwalzer"), op. 69 (1855, entstanden spätestens 1836), op. 70 (1855, entstanden: Nr. 1: 1836, Nr. 2: 1841, Nr. 3: 1830), die Walzer in e-Moll und E-Dur ohne Opuszahl.

Nocturnes:
Insgesamt 19 Nocturnes, angeregt durch die gleichnamigen Stücke von John Field, doch inhaltlich weit über ihn hinausgehend; in diesen Nocturnes besonders auffallend die auflösenden, doch form- und stimmungschaffenden „Koloraturen". Wieder in Gruppen zusammengefaßt: op. 9 (1833, geschrieben 1830), op. 15 (1834, früher entstanden), op. 27 (1836, stark gegensätzlich), op. 32 (1837), op. 37 (1840), op. 48 (1842, balladenhaft die Nocturne in c-Moll), op. 55 (1844, in der zweiten die bei Chopin so häufige Doppelmelodik), op. 62 (1846), op. 72 Nr. 1 (1855, entstanden 1827).

Impromptus:
4 Werke, artmäßig wohl auf Schuberts gleichnamige Kompositionen zurückgehend, doch völlig anders in der Haltung. Formmuster A/B/A, stimmungsmäßig verschieden, aus verschiedenen Zeiten, doch motivisch miteinander verwandt: op. 29 (1838), op. 36 (1840), op. 51 (1843), op. 66 (1855, doch etwa 1834 geschrieben, vom Verleger „Fantaisie-Impromptu" genannt; Chopin selbst wollte es nicht veröffentlichen).

Chopin: aus den Klavierwerken

Scherzi:
Im Grunde erweiterte und leicht umgebildete Sonatensätze in der Art von Beethovens Sonaten-Scherzi, insgesamt vier: h-Moll op. 20 (1835, entstanden etwa 1830), b-Moll op. 31 (1838, eine Art Walzerfantasie nach Webers Vorbild), cis-Moll op. 39 (1840, vollendet 1839, umfangreiche, gegensatzliche Klangstudie), E-Dur op. 54 (1843, ebenfalls umfangreich, klar gegliedert).

Balladen:
Wiederum 4 Werke. Diese Gattung ist durch Chopin in der Klavierliteratur heimisch geworden; angeregt durch polnische Dichtungen. Form sonaten- und rondoähnlich: g-Moll op. 23 (1836, entstanden etwa 1830, bildhaft gesteigert), F-Dur op. 38 (1840, vollendet 1839, Vertonung eines Undinenstoffes), As-Dur op. 47 (1842, fast eine machtig gesteigerte Mazeppafantasie), f-Moll op. 52 (1843, verwickelte Rondoform).

Etüden:
Insgesamt 27; wirkliche „Etuden", Studien technischer und ausdrucksmäßiger Art, zudem klavieristische Erschließung neuer Klangmoglichkeiten und vielschichtige Klavierdichtungen. 12 Etuden op. 10 (1833, entstanden 1828–33, beachtenswert die Tonartenfolge: C/a E cis Ges es C F f As Es c, die letzte die sog. „Revolutionsetude", geschrieben nach der Eroberung Warschaus durch die Russen 1831); 12 Etuden op. 25 (1837, 4 in Dur, 8 in Moll); ferner 3 Etüden ohne Werkzahl, fur den Unterricht gedacht.

Präludien:
Insgesamt 25, davon nur das in cis-Moll op. 45 (1841) einzeln, die übrigen in einer Werkzahl zusammengefaßt: „24 Preludes" op. 28 (1839, Entstehung über ein Jahrzehnt verteilt), keine Vorspiele im wortlichen Sinne, vielmehr jeweils in sich geschlossene Klavierdichtungen, die sich dennoch zu einem Ganzen zusammenfugen. Nachtraglich in Quintenablauf gebracht: C/a – G/e – D/h usw. also paarweise in Dur- und Mollparallele, die letzte (Nr. 24 d-Moll) in Entstehung und Stimmung der „Revolutionsetude" verwandt.

Sonaten:
3 Werke aus verschiedenen Zeiten, in der Form frei, zuweilen schweifend, in der Haltung großer Klavierdichtungen.
c-Moll op. 4 (1851, entstanden 1828), ein wenig beachtetes Jugendwerk, spielfroh, bemerkenswert im Rhythmischen (Larghetto im $^{5}_{4}$-Takt, das Schlußpresto lost den $^{4}_{4}$-Takt oft in 10 oder 11 Achtel auf).
b-Moll op. 35 (1840, entstanden 1838/39), in der er „vier seiner tollsten Kinder zusammenkoppelte" (Robert Schumann), also formal kaum eine Sonate, dennoch einheitliches Großwerk. Die Satze: Grave-Agitato – Scherzo. Vivo – Lento. Trauermarsch – Finale. Presto (dieser Satz ohne Thema, ständige Triolenbewegung beider Hande im Unisono).
h-Moll op. 58 (1846, etwas fruher entstanden), wiederum die ungewöhnliche Satzfolge Allegro maestoso – Scherzo – Largo – Presto, ma non tanto. Innen- und Außenformen anders als ublich gruppiert. In der Haltung vielfach eine Art „Klavierkonzert".

Einzelwerke:
Darunter viele Jugendwerke (von Chopin selbst nicht zur Veröffentlichung bestimmt). Bekannte Einzelwerke die Des-Dur-Berceuse op. 57 (1845), eigent-

lich Kurzvariationen über ein viertaktiges Thema zu fast unveränderter Baßfigur, ferner die „Fantaisie" op. 49 (1842) mit ihrer Fülle gegensätzlicher musikalischer Gedanken, die „Barcarole" Fis-Dur op. 60 (1846), der Berceuse verwandt im Bau, doch voller im Satz. Außerdem 2 Variationenwerke, 3 Ekossaisen, 3 Rondos, ein Bolero, eine Tarantella, ein Konzert-Allegro u. a.

Klavierwerke mit Orchester:

Neben den Werken für Klavier allein wirkten die für Klavier mit Orchester seit je matt, weil der Orchesterpart vom Komponisten nicht gemeistert wurde; daher verschiedene Versuche ihn zu verbessern (Balakirew, Klindworth usw); der rein klavieristischen Schönheiten wegen haben sich wenigstens die Klavierkonzerte auf den Programmen halten können.

1. Klavierkonzert e-Moll op. 11 (1833, aber im Alter von 20 Jahren geschrieben): Allegro maestoso – Romanze. Larghetto – Rondo. (33 Min.)

2. Klavierkonzert f-Moll op. 21 (1836, geschrieben mit 19 Jahren): Allegro – Larghetto. Nocturne – Rondo, Schnellwalzer. (25 Min.)

„Don-Juan-Variationen" op. 2 (1830, früher geschrieben), von Robert Schumann sehr geschätzt.

Krakowiak, Großes Konzertrondo op. 14 (1834, geschrieben etwa 1830). Große Fantasie über polnische Weisen op. 13 (1834, geschrieben um 1830). Große brillante Polonäse op. 22 (1836, geschrieben 1831/32).

Sonstiges:

Fast unbekannt geblieben sind: das frühe Rondo für 2 Klaviere op. 73 (1855, geschrieben 1828), 4 Duos für Cello und Klavier, ein Klaviertrio und eine Reihe polnischer Lieder.

Chrennikow, Tichon (geb. 1913, Russe), steht an führender Stelle in der russischen Musikorganisation. Gilt als Pionier auf dem Wege zu einem neuen, durch Kampflieder und Massenchöre gekennzeichneten Opernstil; u. a. die Opern „Im Ungewitter" (1939), „Die Mutter" (1956).

Christow, Dobri (1875–1941, Bulgare), anfangs Volksschullehrer, später Professor an der Musikakademie in Sofia, Forscher und Förderer der bulgarischen Volksmusik; manche seiner eigenen Vokalwerke werden heute schon als „Volkslieder" angesehen. Schrieb vor allem Chorwerke, für Orchester auch eine „Balkansuite".

Ciampi, Vincenzo Legrenzio (1719–1762, Italiener), Schüler u. a. von F. Durante in Neapel, Meister der Buffooper, erfolgreich in Italien, England, Frankreich. Schrieb neben Kammer- und geistlicher Musik, Oratorien („Die törichten und die klugen Jungfrauen" 1760), 22 Opern, darunter „Dido" (1754), „Titus" (1754), „Antigone" (1762) und „Bertoldo am Hofe" (1747), letztere textmäßig nachwirkend bis zu J. A. Hillers Singspiel „Lottchen am Hofe".

Cikker, Ján (geb. 1911, Slowake), studierte u. a. bei V. Novák. Besonders bekanntgeworden durch seine Opern „Juro Jánosik" (1954) und „Fürst Bajazid" (1957). Ferner für Orchester eine „Slowakische Suite" (1943), sinfonische Dichtungen, ein Concertino für Klavier und Orchester (1942).

Cilea, Francesco (1866–1950, Italiener), Lehrer an berühmten italienischen Konservatorien, fühlte sich wohler als Pädagoge denn als Komponist. Schrieb gewissermaßen „nebenher" einige Orchester- und Kammermusikwerke; bekannter als Komponist von Opern, die einem gemilderten Verismus huldigen.

Cimarosa, Domenico (1749–1801, Italiener), Schüler u. a. von A. Sacchini, wirkte außer in Italien in Petersburg u. Wien, wegen „Aufruhr" zum Tode verurteilt, jedoch begnadigt, schrieb angeblich 10 Kantaten, 5 Oratorien, über 100 Gesangsstücke, ein berühmt gewordenes Requiem (1787) und zahlreiche Opern (die Zahlen reichen von 48 bis über 80). Diese wurden bald begeistert gelobt (Stendhal), bald als „immer erfreulich" bezeichnet (Goethe) und bald nur bedingt geschätzt (Mozart). Einige Opern wurden schon zu Lebzeiten des Komponisten auch in deutscher Sprache aufgeführt. Es sind überwiegend Buffoopern in geschmeidig-melodiosem Rokokostil italienischer Prägung. Die Zeiten überdauert hat im Grunde nur „Die heimliche Ehe" (Text von G. Bertati), die bei der Uraufführung (1792 in Wien) auf kaiserlichen Wunsch sogleich wiederholt werden mußte: Ein ehrgeiziger Vater will seine Tochter mit dem Grafen verheiraten, der sich jedoch bei der Brautwerbung der Schwester zuwendet. Diese ist heimlich mit dem Buchhalter des Vaters vermählt und will mit ihm fliehen. Die heimliche Ehe wird entdeckt, vom aufgebrachten Vater schließlich doch gebilligt, denn der Graf begnügt sich mit der Schwester. – Gelegentlich aufgeführt auch „Weiberlist" (1794), „Der Schauspieldirektor" (1786).

Clementi, Muzio (1752–1832, italienisch-deutscher Abstammung), schon als Neunjähriger Organist, seit 1766 in England, ständige Reisen auf dem gesamten Kontinent als Pianist, Dirigent, Komponist, Verleger und Klavierbauer, daher mit allen Großen der Musik seiner Zeit bekannt. 1781 klavieristischer Wettstreit mit Mozart in Wien; von Beethoven als Komponist geschätzt und auch Verleger einiger seiner Werke, bekannt als hervorragender Klavierlehrer. Über seinen Lehrwerken (Sonatinen, Etüden „Gradus ad Parnassum" von 1817 u. a.) hat man seine entwicklungsgeschichtlich und künstlerisch bedeutsamen Klaviersonaten (etwa 60) vergessen, obwohl sie teilweise zu den Großwerken ihrer Gattung gehören. Auch seine Sinfonien (von Beethoven bewundert) erklingen heute nicht mehr. Schrieb ferner u. a. Sonaten für Klavier mit Flöte, Violine, Cello, Duos für 2 Klaviere, Sonaten für Klavier vierhändig, Charakterstücke.

Coates, Albert (1882–1953, Sohn englisch-russischer Eltern), studierte und wirkte anfangs in Leipzig, dann in anderen deutschen Städten, anschließend in

Petersburg, seit 1919 in London einer der führenden englischen Dirigenten (aus der Nikisch-Schule). Schrieb u. a. die Opern „Samuel Pepys" (1929) und „Mr. Pickwick" (1936), die farbenreiche sinfonische Dichtung „Assurbanipal", Klaviermusik, Lieder.

Collet, Henri (1885–1951, Franzose), guter Kenner der spanischen Musik, Sprache und Kultur, komponierte so eindringlich nach spanischen Themen, daß er in Spanien als Spanier bezeichnet wird (Unterricht u. a. bei de Falla). Schrieb Bühnen- und Orchesterwerke, Kammer- und Klaviermusik, Lieder und Chöre. Bekannt durch sein Eintreten für die französische „Gruppe der Sechs".

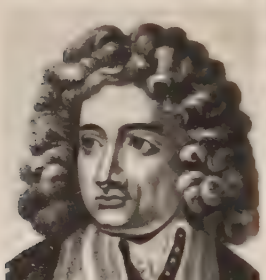
Comes, Juan Bautista (1568–1643, Spanier), Führer der „Schule von Valencia" (wo er, außer in Madrid, hauptsächlich wirkte). Schrieb – z. T. mehrchörige – Kirchenkompositionen, vier- bis zwölfstimmige Polyphonie über gregorianische Grundweisen, auch über Themen anderer Meister.

Confalonieri, Giulio (geb. 1896, Italiener), Unterricht bei F. Alfano und P. Dukas, wirkte in Paris, London, Mailand, bekannter Musikkritiker, tritt nachdrücklich für die Wiederbelebung Cherubinis ein. Schrieb u. a. Opern- u. Bühnenmusik, sinfonische Dichtungen, das Ballett „Eine Nacht in Versailles" (1923), Kammermusik, Lieder.

Converse, Frederick Shepherd (1871–1940, Nordamerikaner), studierte u. a. in München (Rheinberger), geschätzter Lehrer; als Komponist Vertreter des betonten „Amerikanismus", wofür auch manche Titel seiner Werke zeugen.

Copland, Aaron (geb. 1900, Nordamerikaner), Schüler u. a. von Nadia Boulanger in Paris, dann selbst einflußreicher Lehrer, Organisator, Schriftsteller. Als Komponist ist er stark den jeweiligen Zeitströmungen verbunden. Dem „Amerikanismus" der vorangehenden Generation führte er Elemente des Jazz zu, experimentierte mit Bestandteilen der europäischen Neuen Musik (von Strawinsky bis zum Zwölfton), ging schließlich zu ‚greifbarerem' Ausdruck über in Filmmusik (u. a. „Die Stadt", „Von Mäusen und Menschen", „Unsere kleine Stadt"), Schauspielmusik (u. a. „Die stille Stadt", „Die fünf Könige", „Das Wunder von Verdun"), Ballett („Appalachischer Frühling"). Trotz allem Avantgardistischen scheint ihm das Gegenständliche besonders zu liegen; dieses kehrt auf allen Stufen wieder, z. B. Klavierscherzo „Katze und Maus" (1920), „Tanzsinfonie" (1925), Orchesterstück „El Salon Mexiko" (1936), „Bildnis Lincolns" (1942, für Sprecher und Orchester). Aber auch in absoluter Musik ist Copland ein beachtlicher Könner. Schrieb außer den erwähnten Werken u. a. 3 Sinfonien, „Sinfonische Ode" (1956), zahlreiche Orchesterstücke und Konzerte, Rundfunkmusik, Chorwerke, Lieder, Kammer- und Klaviermusik, eine Schuloper, eine „Ouvertüre im Freien", „Connotativus for orchestra" (1962).

Corelli, Arcangelo, geb. am 17. Februar 1653 in Fusignano, seit 1666 in Bologna, dort Schüler von Giovanni Benvenuti, Leonardo Brugnoli und Ercole Gaibara. Schon 1670, also als Siebzehnjähriger wurde er in die berühmte Bologneser Accademia filarmonica aufgenommen. Angebliche Kunstreisen durch Deutschland und Frankreich sind nicht erwiesen; genaueres weiß man erst wieder seit dem Jahr 1681. Er wirkte in verschiedenen Stellungen zu Rom, insbesondere in dem künstlerisch aufgeschlossenen Kreis um die dort lebende frühere Königin Christine von Schweden, dann beim Kardinal Benedetto Panfili und – hier als gleichberechtigter Hausgenosse behandelt – bei dem jugendlichen Kardinal und Vizekanzler Pietro Ottoboni, dem Neffen Alexanders VIII. Seit 1706 Mitglied der Accademia degli Arcadi, einer Vereinigung von hervorragenden Künstlern und Dichtern, hochgestellten Aristokraten und Kirchenfürsten. Dort führte man ein Leben abseits des Getriebes, still und heiter, dichtend und musizierend, festlich und gepflegt. Corelli stand hier in hohem Ansehen ob seiner menschlichen Würde und dank seiner Ruhe und Maß ausstrahlenden Kunst als Geiger, Dirigent und Komponist. Er starb am 8. Januar 1713 und wurde mit ungewöhnlichen Ehren beigesetzt.



Corelli beschränkte sich auf die Instrumentalmusik und hier wieder auf diejenige Gattung, die er als einer der besten Geiger seiner Zeit völlig beherrschte: auf die Musik für Streicher (zuweilen mit 100–150 Instrumenten!). Dabei verschloß er sich durchaus nicht den künstlerischen Entwicklungslinien seiner Zeit, doch nahm er von ihnen nur auf, was ihm für die Gesamtzeichnung seines Werkes geeignet erschien. Das gibt seinem Werk den ruhigen, machtvollen Atem, der uns noch über die Jahrhunderte hinweg anweht. So ist er wie wenige Meister der Musikgeschichte im strengsten Sinne des Wortes ein Klassiker inneren und äußeren Ebenmaßes. Die Formen, denen er Inhalt gab, waren bereits voll entwickelt, durchdrangen einander sogar: 1. die Kirchensonate mit der Satzfolge: langsam/schnell/langsam/schnell und ihrer strengen, mindestens in den schnellen Stücken fugierten Satzart und 2. die drei- (mit Präludium auch vier-)satzige Kammersonate mit ihrem stilisierten Tanzcharakter, die später zur vielsatzigen Suite ausgebaut wurde.

Corelli: Satzbeginn aus op. 3

Das Maßhalten geht bei Corelli so weit, daß er seine Werke in fast pedantischer Gleichförmigkeit gruppenweise veröffentlicht hat: sechsmal je zwölf Kompositionen, nämlich

op. 1 zwölf Kirchensonaten für zwei Violinen und Violone oder Baßgambe, dazu Orgel (1681),

op. 2 zwölf Kammersonaten für zwei Violinen und Violone oder Cembalo (1685),

op. 3 zwölf Kirchensonaten für zwei Violinen und Violone oder Baßgambe, dazu Orgel (1689),

op. 4 zwölf Kammersonaten für zwei Violinen und Violone und Cembalo (1694),

op. 5 zwölf Violinsonaten mit Violone oder Cembalo (davon 6 Kirchensonaten, 5 Kammersonaten, darunter die weltberühmte „Follia" (1700),

op. 6 zwölf Concerti grossi für zwei Violinen und Cello als Concertino und Streichorchester (1712; erst 1714 veröffentlicht).

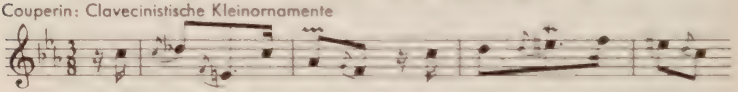
Wenn auch die Concerti grossi mit ihrem Wechselspiel zwischen kleinem und großem Klangkorper schon damals von allen Horern als (allerdings nicht von Corelli erfundene) Besonderheit bewundert wurden, machte man doch zwischen ihnen, den Triosonaten und den Violinsonaten grundsätzlich keinen allzu großen Unterschied; so hat z. B. Corellis Schuler Francesco Geminiani die 12 Violinsonaten op. 5 zu Concerti grossi umgeschrieben (ein damals häufig geubter Brauch). Corellis Schaffen hat stark auf viele Nachfolger eingewirkt (Geminiani, Viotti, Händel).

Cornelius, Peter (1824–1874), Neffe des gleichnamigen Malers, anfangs Schauspieler, studierte bei Siegfried Dehn (dem Anreger Glinkas) in Berlin, seit 1852 in Weimar, Liszt- und Wagner-Anhanger, setzte sich literarisch fur die damalige „neue Musik" ein. Nach dem gegen Liszt, den Leiter der Aufführung, inszenierten Durchfall seines „Barbiers" ging er nach Wien, 1865 nach München an die Königl. Musikschule. Er schrieb hervorragende A-cappella-Chöre. In seinen Klavierliedern („Vater unser", „Brautlieder", „Weihnachtslieder") steht er oft gleichwertig neben berühmteren Namen. Von seinen Opern ist „Der Barbier von Bagdad" (1858, spater von Mottl bearbeitet, heute meist in der Urfassung gegeben, auf Liszts Rat zwei Ouverturen) eine der schönsten deutschen Spielopern: humorvoll und witzig in Instrumentierung und Melodik, zugleich kunstvoll gefugt (der Schimpfkanon gegen Ende des 2. Aktes ist ein Vorläufer der Prügelfuge aus den „Meistersingern"). Hauptfigur der überall gegenwärtige, geschwätzige, aufgeblasene, gutmutige Barbier Abu Hassan Ali Ebn Bekar, dem es nicht zum wenigsten zu verdanken ist, daß Nureddin seine ebenso geliebte wie vielbesungene Kadi-Tochter Margiana gewinnt. Der „Cid" (1865), eine Oper um den spanischen Nationalhelden,

wird weder in der Urgestalt noch in der Überarbeitung durch Levi aufgeführt. Seine Oper „Gunlöd" wurde von W. von Bausznern vollendet.

Couperin, François (1668–1733, Franzose), Abkömmling einer weitverbreiteten Organistenfamilie, zum Unterschied von seinem Onkel „Le grand" genannt, wurde mit 30 Jahren Hoforganist. Hochgeschätzt am königlichen Hofe auch als Lehrer. Seine Vokalwerke (Motetten, Arien) und seine Kammermusik (Konzerte, Triosonaten) sind weit weniger bekannt als die Kompositionen für Tasteninstrumente (Clavecin, Orgel). Er übernahm den damaligen italienischen Stil (tragende Vielstrahnigkeit unter einer hohen Melodiestimme) und verband ihn mit der beweglicheren französischen Rhythmik. So entstanden mit der Zeit die knapp gefaßten, kurzgliedrigen, aber mit viel rieselnden Verzierungen überreich geschmückten Kleinstücke für Klavier, auf die J. S. Bach oft zurückgegriffen hat und die Brahms und R. Strauss entzückten. Kleinstbilder vielfach mit sinnbildlichen Überschriften („Die betrübte Seele", „Die klagenden Grasmücken" usw.). Hauptwerke: 27 „Ordres", also Ordnungen oder Folgen, in vier Sammlungen zusammengefaßt (1713, 1717, 1722, 1730), meist Tanzstücke der damaligen Zeit, Rondos, Charakterstücke. Sein Lehrbuch „Die Kunst das Klavier zu spielen" (1716–17) dient als wichtige Quelle für die Spiel- und Zierpraxis der Zeit.

Couperin: Clavecinistische Kleinornamente



Courvoisier, Walter (1875–1931, Schweizer), wirkte hauptsächlich in München (hier auch Schüler von L. Thuille), Spätromantiker mit farbig-impressionistischem Einschlag, schrieb zahlreiche Lieder, Chorwerke, drei Opern („Lanzelot und Elaine", „Die Krähen", „Der Sunde Zauberer"), Orchester- und Kammermusik.

Cowell, Henry Dixon (geb. 1897, Nordamerikaner), Schriftsteller, Organisator, Pianist, Komponist; schrieb 12 Sinfonien, Werke für Klavier und Orchester, Kammer- und Klaviermusik, Chöre, Ballette, eine Oper. Bekanntgeworden durch Absonderlichkeiten wie die „Cluster"-Technik, bei der das Klavier, mit Faust und Unterarm bearbeitet, ganze Bündel (clusters) von Tönen von sich gibt, oder das elektroakustische Rhythmicon (dafür Kompositionen mit Orchester), das verschiedenartige Rhythmen gleichzeitig hervorbringt.

Cramer, Johann Baptist (1771–1858), Schüler und später Rivale von Clementi, als Pianist geschätzt von Liszt, als Pädagoge u. a. von Beethoven; sein von Robert Schumann gerühmtes klavierpädagogisches Hauptwerk („84 Etüden", 1804 und 1810) ist noch immer bekannt, während seine 105 Sonaten und zahlreichen sonstigen Klavierkompositionen (einschl. 9 Klavierkonzerte) und Kammermusik vergessen sind.

Creston, Paul (geb. 1906, Nordamerikaner italienischer Abkunft), keiner Richtung verpflichtet, voll lebhafter Anteilnahme an äußeren Geschehnissen, die sich in einigen Werken kompositorisch zuweilen widerspiegeln, der Musik fast religiös zugetan; schrieb u. a. 3 Sinfonien, mehrere Konzerte mit verschiedenen Instrumenten, Kammer- und Klaviermusik, Lieder, Chöre.

Cui, Cesar (1835–1918, Russe, Sohn eines Franzosen und einer Litauerin), von Beruf Militäringenieur (Generalleutnant), kompositorisch der schwächste der russischen „Gruppe der Fünf"; im Grunde Epigone Schumanns, der Neudeutschen und Berlioz'. Schrieb über 300 Lieder, Klavierstücke, Kammermusik, Orchesterwerke, 9 Opern (u. a. „William Ratcliff" 1869, „Der Gefangene im Kaukasus" 1883, „Das Gelage während der Pest" 1901).

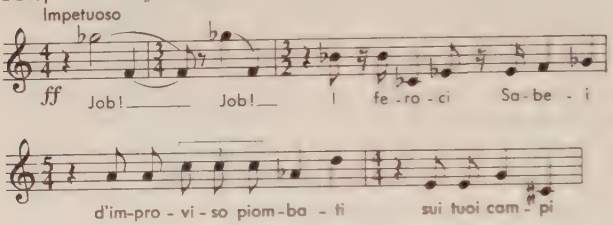
Czerny, Karl (1791–1857, Österreicher), Schüler seines Vaters und Beethovens, als Pädagoge (schon als Fünfzehnjähriger angesehener Klavierlehrer) erfolgreich bei Kullak, Liszt u. a. Trotz ständiger Lehrtätigkeit erstaunlich fruchtbarer Komponist auf sämtlichen Gebieten der Musik (weit über 1000 Werke von zum Teil erheblichem Umfang). Bis heute gehalten haben sich nur seine Unterrichtswerke für schnelles, unerbittlich gleichmäßiges Fingerspiel wie „Die Schule der Geläufigkeit", „Die Schule des Virtuosen", „Die Kunst der Fingerfertigkeit".

Dallapiccola, Luigi, geboren am 3. Februar 1904 in Pisino (Istrien), studierte in Florenz, wo er später als Lehrer am Konservatorium wirkte, erweiterte seinen Gesichtskreis durch Studienaufenthalte in Deutschland, Österreich, Frankreich, Belgien, England, in der Schweiz und der Tschechoslowakei. Entscheidend für sein kompositorisches Wirken wurde der zweite Weltkrieg, unter dessen Geschehnissen er seelisch gelitten hat und wohl noch leidet. Daher eine gewisse melancholische, ja pessimistische, zuweilen allerdings auch aufbegehrende Haltung mancher Spätwerke.

Dallapiccola geht von heimischem, istrischem (Grenze zwischen italienischem und slawischem) Musikgut aus, strebte jedoch schon früh unter dem Eindruck der Werke Casellas und vor allem Busonis zum Neoklassizismus, bleibt bei aller Kühnheit im wesentlichen tonal, begeistert sich an der Vokalkunst der frühen Italiener (Bearbeitung von Monteverdis „Heimkehr des Odysseus"), erlebt den Klang als Ausdruck der „Italianità". Seit Beginn der vierziger Jahre wird das Zwölftonsystem für sein Schaffen mitbestimmend; er handhabt es jedoch nicht intellektuell, baut es vielmehr ein in rhythmische Kraftfelder, zwingt es in ausdrucksstarke Sangbarkeit (die Singstimme ist bei

Dallapicola im Grunde entscheidend) und eine verborgene Tonalität, so daß diese späteren Werke unmittelbar ansprechen.

Dallapiccola: aus „Hiob"



Vokalwerke:

„Dalla mia terra" (1928), 4 Gesänge auf volkstümliche istrische Gedichte für Mezzosopran, Chor und Orchester.

„La canzone del Quarnaro" (1930), für Tenor, Männerchor und Orchester nach d'Annunzio.

„Sei cori di Michelangelo Buonarotti il giovane" (1933–1936, 3 Teile), für Soli, Chöre und verschiedene Orchesterbesetzungen.

„Tre laudi" (1937), für Sopran und 13 Instrumente.

„Canti di prigiona" (1941), für Chor und Soloinstrumente.

„Liriche Greche" (1942–1945, 3 Teile), für Sopran und 15 bzw. 4 bzw. 11 Soloinstrumente.

„Goethelieder" (1953), Frauenstimme mit 3 Klarinetten.

„An Mathilde" (1955, nach H. Heine), Kantate für Frauenstimme und Orchester.

„Canti di liberazione" (1955), für gemischten Chor und großes Orchester.

Opern:

„Nachtflug" (1940, Text vom Komponisten nach A. de Saint-Exupéry).

„Der Gefangene" (1949, Text vom Komponisten nach Villiers de l'Isle-Adam und Ch. de Coster).

„Hiob" (1950, Text vom Komponisten), eine „Sacra rappresentazione".

Instrumentalwerke:

Partita für Orchester (1933), durch die Dallapiccola erstmals international bekannt wurde, im Schlußsatz mit Singstimme.

„Musik für 3 Klaviere" („Hymnen", 1935).

„Kleines Konzert für Muriel Couvreux" (1941), für Klavier und Kammerorchester.

„Marsyas" (1949), ein Ballett; daraus 4 sinfonische Stücke für Orchester und „Drei Episoden" für Klavier.

„Kanonische Sonatine" (1943), über Paganini-Capricen.
„Ciaccona, Intermezzo und Adagio" für Solocello (1946).
Zwei Orchesterstücke (1947).
„Tartiniana" für Violine und Orchester (1951; zweiter Teil 1957).
Außerdem verschiedene „Studi" besonders für Singstimme und Orchester, auch Lieder mit Klavier.

Damrosch, Walter (1862–1950, in Deutschland geboren, wirkte in Nordamerika), Sohn eines nach den Vereinigten Staaten ausgewanderten Komponisten und Dirigenten, setzte das Werk seines Vaters (Förderung der europäischen, besonders der deutschen Musik) als Konzert- und Operndirigent fort. Schrieb u. a. Lieder, Chorwerke mit und ohne Orchester, Kammermusik, Schauspielmusik (zu „Medea", „Iphigenie in Aulis", „Elektra"), Opern (u. a. „The scarlet letter" 1896, „Die Friedenstaube" 1912, „Cyrano de Bergerac" 1914, „Elefanten im Kongreß" 1944).

Dargomyschski, Alexander Sergejewitsch (1813–1869, Russe), neben Glinka wichtiger Vorkämpfer für die nationalrussische Musik, Einfluß auf die jungrussischen „Novatoren", ging vom italienischen Stil aus, entwickelte im Rezitativ einen Sprechgesang, der eine möglichst realistische Darstellung des Textes mit musikalischen Mitteln anstrebt. Schrieb u. a. viele Lieder, Chöre, Orchesterwerke, ein Ballett „Bacchustest", Opern: „Esmeralda" (1839 bzw. 1847), „Russalka" nach Puschkin (1856), „Der steinerne Gast" nach Puschkin (1872, vollendet von Rimski-Korsakow und Cui).

David, Félicien-César (1810–1876, Franzose), Schüler u. a. von Fétis, wurde Saint-Simonist, ging bei den Verfolgungen ins Exil, bereiste sämtliche vorderasiatischen Länder und brachte von dort musikalisches Material mit, das er später in seinen Kompositionen verwendete und ihn zum „Vater des musikalischen Exotismus" machte. Sein Werk ist heute fast vergessen. Schrieb 5 Opern (u. a. „Lalla Rookh" 1852), Oratorien (einst berühmt die sinfonische Ode „Die Wüste" 1844), andere Vokalwerke, Orchester-, Kammermusik, Lieder.

David, Ferdinand (1810–1873), berühmter Geiger und Führer einer nach ihm benannten Streichquartettvereinigung, befreundet mit Mendelssohn und Schumann, bildete viele Violinvirtuosen heran. Seine Werke sind vergessen, nicht aber seine noch heute grundlegenden „Violinschulen".

David, Johann Nepomuk (geb. 1895, Österreicher), Chorknabe am Stift St. Florian, studierte in Wien, war tätig in Wels, Leipzig, Salzburg, Stuttgart, frühzeitig gefördert durch Karl Straube und Albert Schweitzer. Schreibt linear, vielfach einthematisch, nicht experimentierend, sondern auf Grund einer polyphonen Naturbegabung, gewissermaßen ein Renaissance-Niederländer der Gegenwart, modern, doch abseits experimentierender Modernität. Ausgangspunkte und Grundlagen seines Schaffens sind Orgel und Chor. Die musika-

lische Sprache des selbstkritischen Komponisten (viele frühere Werke verwirft er heute) ist nur durch aktives Mitarbeiten und Mithören zugänglich. Schrieb u. a. ein „Choralwerk" (12 Hefte, seit 1930) mit Stücken verschiedener Formen, Kammermusik mit verschiedenen Besetzungen (bisher kein Streichquartett), 2 Orchesterpartiten, 7 Sinfonien (die 6. mit dem Titel „Sinfonia preclassica"), Orchestervariationen, das Oratorium „Ezzolied" (1960), Concertino für Violine und Streichorchester (1957), „Spiegelkabinett, Walzer für Orchester" (1960), Motetten und andere Werke a cappella, „Requiem chorale" (1957).

Debussy, Claude, geboren am 22. August 1862 in Saint-Germain-en-Laye als Sohn (oder Pflegesohn) einfacher Eltern, Unterricht bei einer Klavierschülerin von Chopin, seit 1873 am Pariser Konservatorium, 1884 Rompreis (durch Gounods energische Fürsprache), doch fühlte er sich in Rom nicht wohl. War häufig im Ausland, wo er viele Anregungen empfing, doch in der Hauptsache in Paris selbst im Kreise gleichgestimmter Maler, Musiker und Dichter. Die letzten Lebensjahre schwer krebskrank. Gestorben am 25. März 1918 während der Beschießung von Paris. – Im Werk des überaus empfindsamen, daher allen Eindrücken aufgeschlossenen Debussy lassen sich die Einflüsse verschiedenster Stile, Richtungen und Komponisten aufspüren, von Bachs Polyphonie bis zum siamesischen Gamelan, von Mozarts spielerischer Klarheit bis zu Mussorgskis ungebundener Naturhaftigkeit, von der Ornamentik der französischen Clavecinisten bis zur Klangverklärung von Wagners „Parsifal", von der alten Gregorianik bis zur weichen Melodik Massenets oder Gounods. Das Verarbeiten dieser Einflüsse und Verschmelzen mit seiner Eigenart ist aus dem Verlauf seiner Entwicklung deutlich abzulesen. Was der Nachwelt als „typisch" an Debussys Hauptwerken erscheint, geht auf andere Anregungen zurück: auf die Literatur und die Malerei, auf das kaum gegenständliche Gedicht mit seinen verschwebenden, den Wortklang auskostenden freien Rhythmen und auf die ebenfalls weniger dem Gegenständlichen als dem farbigen Eindruck des Augenblicks zugewandte Malerei seiner Zeit. Dazu kommt oft ein starker Symbolismus, der sich klanglich häufig durch „Exotismen" verwirklicht. Das ist weniger intellektuell als vom Gefühl inspiriert, bedeutet ein bewußtes Vernachlässigen der überkommenen (freilich vor Debussy bereits erschütterten) Bau- und Formgesetze zugunsten einer freizügigen Verwendung des reinen Klangmaterials im malerischen (nicht die Malerei nachahmenden) Sinne. Die Tonalität wird ihrer beherrschenden Stellung entkleidet, Konsonanz

und Dissonanz verlieren ihre Gegensätzlichkeit und Spannungskraft und werden zu austauschbaren Farbwerten, die von späteren Komponisten aus anderen Grunden verkundete Gleichberechtigung der zwölf chromatischen Töne meldet sich, die Ganztonleiter wird legitim; die einst streng verpönten, weil echter Stimmigkeit entgegengerichteten Parallelen von Quarten, Quinten und ganzen Akkorden werden in die Farbenpalette einbezogen; bis dahin nur fur Sonderaufgaben herangezogene Nonenakkorde erscheinen als etwas Selbstverstandliches und erweitern sich zu Undezimenbildungen; übermäßige Dreiklange, unaufgeloste Vorhalte, ubereinandergelagerte Tonarten („Polytonalitat") und andere Erscheinungen entziehen der Harmonie ihre formbildende Kraft und machen sie zum reinen Farbwert. Entsprechendes gilt von Debussys Thematik: auch sie ist farbgeboren, verzichtet auf dramatische oder sinfonische Entwicklung und beschrankt sich darauf, durch ihr bloßes Dasein die farbigen Klange einigermaßen zusammenzuhalten. Nicht anders die Rhythmik; sie ist vielschichtig, aufgespalten, in zarteste Bildungen aufgelöst und verästelt, begibt sich um der Augenblickswirkung willen jeder vorantreibenden oder kräftestauenden Wirksamkeit.

All das zu einem Kunstwerk zu verdichten, bedarf es eines hohen Maßes an Hellhorigkeit fur feinste Klangwerte und zugleich eines so unerschutterlichen Gefuhls fur innere Form, wie es vorwiegend dem Romanen eingeboren ist. Dieses punkthafte, passive, verharrende, dem Entwickeln wie dem Ausdruck gleichermaßen abgeneigte, sich dem reinen Eindruck hingebende, in tausend Farbsplittern schillernde Wesen von Debussys Kompositionen gilt als Inbegriff des franzosischen Impressionismus in der Musik, obwohl sich andere französische Impressionisten nicht unbetrachtlich von Debussy unterscheiden.

Die Frage, ob Debussy das Ende einer musikgeschichtlichen Entwicklung darstelle oder den Beginn einer neuen, ist noch nicht eindeutig beantwortet worden. Fur das eine spricht, daß Debussy keine eigentliche „Schule" gemacht hat; für das andere ließe sich anfuhren, daß sein „Pointillismus" – wenn auch aufs stärkste verdichtet und wesensverschiedene Quellen aufbrechend – selbst bei Anton Webern noch nachwirkt.

Klaviermusik:

„Suite bergamasque" (1890–1905), darunter „Clair de lune" (Mondenschein), eine Keimzelle des späteren Stils.

„L'isle joyeuse" (1904), gebändigter Farbenrausch.

„Children's corner" (1906–08), ausgefeilte „Kinderszenen".

„Estampes" („Stiche", 1903), völlig impressionistisch, „Pagoden", „Abend in Granada", „Gärten im Regen".

„Images" („Bilder", 1905–07), 6 Stücke, darunter das beruhmte „Et la lune descend sur le temple qui fut" (Der Mond neigt sich uber dem verfallenen Tem-

pel); in den „Cloches à travers les feuilles" drei entgegengesetzte, rhythmisch verschieden aufgeteilte Ganztonleitern als farbmäßig gedachte Schein-Polyphonie.

24 Préludes (1910–13), jetzt nicht mit Über-, sondern mit Unterschriften wie „Die versunkene Kathedrale", „Tritte im Schnee", „Feuerwerk". Inbegriff von Debussys Klavierimpressionismus.

12 Etudes (1915), technisches Rüstzeug für impressionistisches Klavierspiel, darunter eine Etude für 8 Finger, also ohne die Daumen.

Ferner für Klavier vierhändig eine „Kleine Suite" (1889), ein „Schottischer Marsch" (1891, später instrumentiert), „Sechs antike Inschriften" (1914); für 2 Klaviere: „Lindaraja" (1901), „Weiß und Schwarz" (1915).

Kammermusik:

Streichquartett (1893), viersätzig, um ein Kopfthema geschrieben, das jedoch nicht entwickelt, sondern umspielt, umleuchtet, umflimmert wird. Gilt als Debussys bedeutendstes kammermusikalisches Werk.

Rhapsodie für Saxophon und Klavier (1905), auch mit Orchester.

Rhapsodie für Klarinette und Klavier (1909/10).

„Syrinx" für Soloflöte (1912), Versuch, mit einer Panflöte Naturstimmungen impressionistisch einzufangen.

Sonate für Cello und Klavier (1915) mit „beinahe klassischer Form, im guten Sinne" (Debussy); einzelne Sätze mit altklassischen Bezeichnungen wie „Präludium", „Sarabande".

Trio für Flöte, Bratsche und Harfe (1916), dreisätzig mit „Pastorale", „Interludium", „Finale", reines Spiel mit Farben über feinen Strichkonturen.

Sonate für Violine und Klavier (1917), wiederum dreisätzig mit „Allegro", „Zwischenspiel", „Finale", immer wieder die versuchte Hinwendung zu klassischen Formen, überhaucht von feingliedrigen Farbwerten.

Orchesterwerke:

Sinfonische Suite „Frühling" (1887, Neufassung 1908).

„Prélude à l'après-midi d'un faune" (1894; als Ballett 1912), ein „Vorspiel" zu Mallarmés Gedicht „Nachmittag eines Fauns", entscheidendes Werk des orchestralen Impressionismus. Einfangen träger Sommer- und Sinnenschwüle (Faun, Nymphen, Natur), locker-zartes Orchesterbild, abgestufte, ineinander verlaufende Farben, eben noch zusammengehalten durch das rhythmisch gelöste, chromatische Motiv des Fauns und den gedehnten Sang der Nymphen. – 8 Min.

3 Nocturnes (1899), die „Wolken" bewegungslos, schattenhaft, die „Feste" eine dreiteilige italienische Marschfantasie, teilweise rhythmisch scharf betont, fast greifbar, in den „Sirenen" Frauenstimmen, behandelt wie Orchesterinstrumente. – 7 bzw. 6 bzw. 11 Min.

„Das Meer" (1905), dreiteilig, dreimal der gleiche Grundgedanke, nur jeweils anders koloriert: Von der Morgendämmerung bis zum Mittag auf dem Meer – Spiel der Wogen – Zwiesprache von Wind und Meer. – 25 Min.

„Images pour orchestre" (1912), wie der Name sagt, Bilder, und zwar Stimmungsbilder: 3 Großteile: Gigues, Rondes de printemps und als Mittelstück die sehr bekannte „Ibéria", eine spanische Suite mit den drei Unterabteilungen „Auf Straßen und Wegen" (viel Tamburin und Kastagnetten), „Düfte der Nacht" (Rhythmen als Farben) und „Am Festmorgen" (anschauliche Kleinszenen).

Ferner: Fantasie für Klavier und Orchester (1890), Berceuse héroique (1915), die nachträglich orchestrierte Saxophonrhapsodie von 1905.

Vokalwerke:

Lieder aus den verschiedenen Schaffensabschnitten, meist nach zeitgenössischen oder zeitnahen Dichtern, vor allen Paul Verlaine („Fetes galantes" mit dem „Clair de lune)", Mallarmé („Apparition"), A. de Musset („Rondeau").

Kantaten, meist szenisch gedacht wie „Der verlorene Sohn" (1884), „La demoiselle élue" (1888), „Ode an Frankreich" (1917).

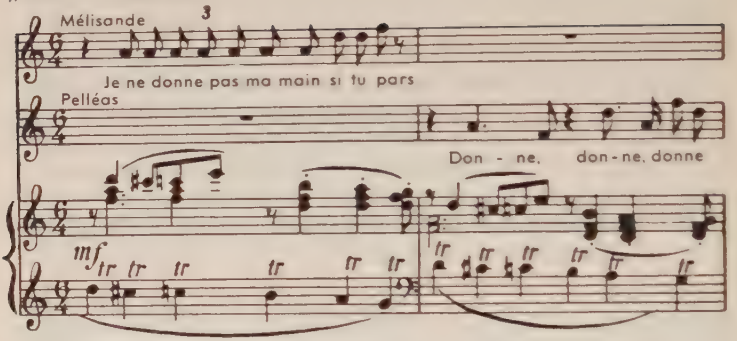
Bühnenwerke:

Ballette: „Jeux" (1912), „Khamma" (1912), „Boite à joujoux" (1913, ein Kinderballett), „L'après-midi d'un faune" (s. Orchesterwerke).

„Das Martyrium des heiligen Sebastian" (1911), Schauspielmusik zu Gabriele d'Annunzios gleichnamigem Mysterium.

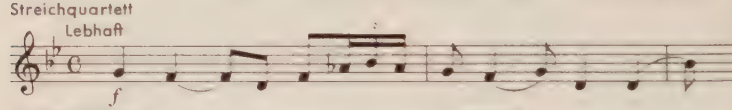
„Pelléas et Mélisande" (1902 uraufgeführt, 1892–1902 geschrieben), lyrisches Drama in 5 Akten (13 Bildern) nach Maeterlinck, eines der entwicklungsgeschichtlich bedeutsamsten Musikdramen: Der Königsenkel Golo hat im Walde die fremde, verirrte Mélisande gefunden, sich ihr vermählt und sie nach sechs Monaten aufs Schloß gebracht. Dort werden sie und Golos Stiefbruder Pelléas in schuldig-unschuldige Liebe verstrickt, durch Golos Kind aus erster Ehe Yniold harmlos angstvoll verraten. Golo tötet den Stiefbruder, Mélisande stirbt, nachdem sie vorzeitig einem Kind das Leben gegeben hat. – Mysterium über Tod und Traum und Schicksal. Die Vertonung meidet in Form und Ausdruck alles Opernhafte, ist ein Musikdrama, doch nicht im wagnerischen, leitmotivisch-sinfonischen Sinne, vielmehr ein Anschmiegen und Einfärben des Klanges an das gedichtete Wort, rezitativisch zurückgreifend auf Lully und Rameau, im Orchester wechselvolle, doch stets stillstehende Kleinstbilder von bald glühender Leuchtkraft und bald zartem Gespinst, aufs stärkste verdichtete, impressionistische Atmosphäre, klanggewordene Passivität, klingendes Mysterium wie die symbolistische Dichtung selbst. – 180 Min.

Debussy
„Pelléas et Mélisande"

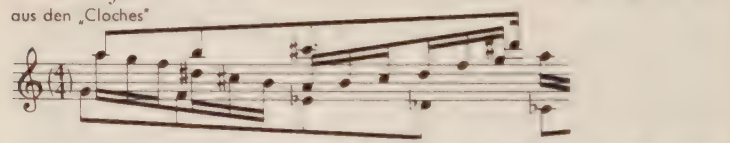


„L'après-midi d'un faune"

Streichquartett
Lebhaft



aus den „Cloches"



Degen, Helmut (geb. 1911), Schüler u. a. von W. Maler und Ph. Jarnach, strebt einen allverständlichen, polyphonen Stil an, geht dabei bewußt auf „Wirkung" aus, bei musikantisch sauberer Arbeit. Schrieb u. a. eine Reihe von Konzerten mit verschiedenen Soloinstrumenten, 3 Sinfonien, andere Orchesterwerke, Kammer- und Klaviermusik, das Ballett „Der flandrische Narr" (1941), die Szene „Konferenz der Tiere" (1950, nach Erich Kästner), Kantaten, ein Osteroratorium a cappella, ein szenisches Oratorium „Suto" (1952).

Delannoy, Marcel (1898–1962, Franzose), obwohl wesentlich angeregt durch A. Honegger, schuf er sich die ihm für den jeweiligen Fall angemessenen Ausdrucksmittel selbst durch kühne Mischung oder hartes Nebeneinander oft scheinbar wesensfremder Bestandteile, zwingend im Aufbau des Ganzen (insbesondere der Bühnenwerke), sicher in der Einzelcharakterisierung, wesentliche Impulse aus französischen Rhythmen und konstruktiver Harmonik. Aus dem umfangreichen Schaffen: zahlreiche Ballette (u.a. „Le fou de la dame"

1930, „Fantastische Nächte" 1952), Opern (darunter „Puck" 1949, nach Shakespeares „Sommernachtstraum", „Ginevra" 1942, nach Boccaccio), das Tanzmärchen „Aschenbrödel" (1931, mehrfach umgearbeitet), Bühnen-, Rundfunk- und Filmmusik, Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusik, Lieder.

Delibes, Léo (1836–1891, Franzose), ausgebildet als Sänger, Kompositionsschüler u. a. von A. Adam, Organist und Korrepetitor, gewann Weltruhm durch seine Bühnenkompositionen (hervorzuheben seine Begabung für das szenisch-dramatische Ballett), die er stets fein ziselierte in Satz und Instrumentierung. Schrieb neben anderen Kompositionen 29 Werke für die Bühne (Opern, Operetten, Schauspielmusik, Ballette, z. T. mit Bizet, Offenbach u. a.). Besonders bekannt die Ballette „Coppélia" (1870) und „Sylvia" (1876), die Opern „Lakmé" (1883), „Der König hat's gesagt" (1873), die Schauspielmusik zu V. Hugos „Der König amüsiert sich" (1882).

Delius, Frederick (1862–1934, Engländer, von deutschen Eltern), viele Auslandsreisen als Kaufmann, studierte in Leipzig, durch Grieg endgültig zur Musik geführt, lebte lange Zeit in Paris (im Kreise von Strindberg, Gauguin u. a.), in Frankreich gestorben. Weltanschaulich Nietzsche zugewandt, musikalisch zu Mahler, Strauss und Debussy neigend, geht frei mit der Form um. Schrieb u. a. Opern (so „Romeo und Julia auf dem Dorfe" nach G. Keller 1907, „Fennimore und Gerda" 1919, nach Jacobsens „Niels Lyhne"), Schauspielmusik, große Chorwerke (u. a. „Eine Messe des Lebens" 1909, „Requiem" 1919, beide nach Nietzsche), sinfonische Dichtungen (keine Sinfonie), Konzerte, Lieder, Kammermusik.

Dellinger, Rudolf (1857–1910, Österreicher), studierte in Dresden und Prag, war Kapellmeister an kleineren deutschen Bühnen, Komponist von 7 Operetten; sein „Komm herab, o Madonna Theresa" aus der Operette „Don Cesar" (1885) ist noch heute allbekannt.

Delvincourt, Claude (1888–1954, Franzose), studierte in Paris, erhielt den Rompreis, Direktor des Nationalkonservatoriums in Paris; schrieb eine Reihe von Bühnenwerken (u. a. die musikalische Komödie „La femme à barbe" 1938, Schauspielmusik zu Sophokles' „König Ödipus" 1939, das Mysterium „Luzifer" 1948, nach L. Dumesnil, Schauspielmusik zu Molières „Bürger als Edelmann" 1948), Film- und Rundfunkmusik, Orchester-, Kammermusik, Vokalwerke (darunter Vertonungen japanischer Gedichte).

Demantius, Christoph (1567–1643, geburtiger Österreicher), wirkte meist in Sachsen, schrieb viel weltliche und geistliche Musik; als Krönung gilt die sechsstimmige „Passion nach Johannes" (1631). Zahlreiche Lieder (mehrstimmig, „nicht allein zu singen, sondern auch auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen") und Tänze. Seinerzeit viel gebraucht seine „Isagoge artis musicae", wahrscheinlich das erste alphabetische Musiklexikon.

Desprez, Josquin s. Josquin Desprez.

Dessau, Paul (geb. 1894, studierte in Berlin, wirkte als Kapellmeister in Hamburg, Köln, Berlin, 1939-1948 in den USA; schrieb Lieder, Kammermusik, Orchesterstücke, dann vor allem Film- und Bühnenmusik. Bekannt seine Vertonung von Brechts „Verurteilung des Lukullus" (1951, Orchester ohne Violinen, Bratschen, Oboen, Klarinetten, dafür u. a. viel Schlagzeug, zwei „Klaviere mit Reißnägeln", Trautonium, Akkordeon, Bühnenmusik zu Brechts „Mutter Courage", die Ballade „Der anachronistische Zug" Brecht).

Destouches, André Cardinal (1672-1749, Franzose, ursprünglich Jesuitenschüler für Missionsaufgaben schon als Fünfzehnjähriger in Siam, dann Angehöriger der „Mousquetaires du roi", seitdem Musiker in immer höheren Stellungen, geschätzt am Hofe Ludwigs XIV., des Regenten Philippe d'Orléans und Ludwigs XV. Den größten Ruhm errang er mit seinen Opern, obwohl sie als Lully-Nachahmungen viel angefeindet wurden und zuweilen durchtriebene. In ihnen führt er den Stil Lullys weiter und wird zum Vorläufer Rameaus. Von den zehn Opern zu nennen: „Isse" (1697), „Omphale" (1701), „Telemach" (1714), „Semiramis" (1718); ferner Kantaten, Trinklieder.

Diabelli, Anton (1781-1858, Österreicher, Schüler u. a. von Michael Haydn, Lehrer für Klavier und Gitarre, dann Musikverleger: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert u. a., seine zahlreichen Lieder, Tänze, Kantaten, Messen u. a. sind im wesentlichen nur noch Musikhistorikern bekannt, während seine zwei- und vierhändigen Klaviersonaten und -sonatinen noch immer für den Unterricht benutzt werden.

Diamond, David (geb. 1915, Nordamerikaner österreichischer Herkunft), schrieb bisher 4 Sinfonien, eine Reihe anderer Orchesterstücke, Ouvertüre zu Shakespeares „Sturm", mehrere Konzerte, Kammer-, Schauspiel- und Filmmusik, Lieder, Chöre, vorwiegend tonal mit eingestreuten Farbdissonanzen, kenntnisreicher Ausdrucksmusiker.

Diepenbrock, Alphons (1862-1921, Niederländer westfälischer Abkunft), vielseitig gebildet, doch als Musiker im wesentlichen Autodidakt, ging harmonisch von Wagner aus, fand aber mehr und mehr zu einem gelösten polyphonen Stil. Schrieb vorwiegend Vokalwerke aller Art. Berühmt seine Messe für Tenorsolo, doppelten Männerchor und Orgel (1896) und das Tedeum für Soloquartett, Doppelchor und Orchester (1902). Zahlreiche Klavierlieder und Orchestergesänge, Chöre mit und ohne Instrumentalbegleitung, Musik mit Sprech- und Singstimmen zu Bühnenwerken (Aristophanes' „Vögel" 1917, Goethes „Faust" 1918, Sophokles' „Elektra" 1920).

Distler, Hugo (1908-1942), studierte in Leipzig (Grabner, Ramin), wurde 1931 Organist an St. Jakobi in Lübeck, 1933 Kompositions- und Orgellehrer in Stuttgart, seit 1940 in gleicher Eigenschaft und als Leiter des Staats- und Domchors in Berlin. Freitod wegen physischer und psychischer Überforderung.

Erneuerer der evangelischen Kirchenmusik aus frühbarockem Stil und zeitgenössischem Geist. Bedeutsam als Chor- und Orgelkomponist. Hauptwerke: Choralmotette für 2 gemischte Chöre „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" (1931), „Deutsche Choralmesse" für 6stimmigen gemischten Chor (1932), „Kleine Adventsmusik" für 3stimmigen Kammerchor, Sprecher und Instrumente (1932), „Der Jahrkreis" (52 zwei- und dreistimmige Chormusiken, 1933), Choralpassion für 5stimmigen gemischten Chor und 2 Vorsänger (1933), „Die Weihnachtsgeschichte" für gemischten Chor und 4 Vorsänger (1933), „Geistliche Chormusik" (9 Motetten, 1934–41), „Geistliche Konzerte" für hohe Stimme und Orgel (1938), „Neues Chorliederbuch" (Bauern-, Minnelieder, Kalendersprüche, 1936–38), Mörike-Chorliederbuch (für gemischten Chor, Männer- und Frauenchöre, 1939); ferner Orgelwerke (Partiten, Sonate), Kammermusik, Cembalokonzert (1936).

Ditters von Dittersdorf, Karl (1739–1799, Österreicher), unter Gluck Violinist im Wiener Hoforchester, 1765 Kapellmeister in Großwardein (Nachfolger von Michael Haydn), 1771–96 mit kurzen Unterbrechungen Kapellmeister in Johannisburg in Schlesien, war auch Forstmeister und Amtshauptmann in Freiwaldau. Liebenswürdiger Kleinmeister der Haydn-Mozart-Zeit. Weit über 100 Sinfonien (davon 12 über Ovids Metamorphosen), dazu Orchesterdivertimenti, 35 Solistenkonzerte, 12 Streichquintette, 8 Quartette (davon 2 mit Orchester), zahlreiche Trios, Duos, Klavier- und andere Sonaten, 28 Opern („Doktor und Apotheker" 1786), Messen, Kantaten, Oratorien.

Dobiáš, Václav (geb. 1909, Tscheche), Schüler von V. Novák und A. Hába, lehrt Komposition in Prag. Nach anfänglichen Experimenten (auch mit Vierteltonmusik) kehrte er zu einer gemäßigten Linie zurück. Schrieb u. a. zwei Sinfonien (1943, 1957), zwei Kammersinfonien, Kammer- und Klaviermusik, Lieder und Chöre (Kantate „Stalingrad" 1945).

Doebler, Kurt (geb. 1896), gehört zu den zeitgenössischen Erneuerern der katholischen Kirchenmusik, wobei der Palestrinastil als Ausgang dient, schrieb 50 Motetten (lateinisch und deutsch), mehrere lateinische Messen, 30 A-cappella-Chöre, geistliche Arien mit Orgel, „Orgelbuch für die deutschen Gesänge des katholischen Kirchenjahres", Orgelwerke, Kammermusik, ein „Klavierbüchlein" u. a.

Dohnányi, Ernst von (1877–1960, Ungar), trat frühzeitig als Pianist und Komponist auf, studierte in Budapest, gefördert von Brahms, in Amerika und Europa als Pianist bekannt, seit 1908 Klavierprofessor in Berlin, seit 1915 in

Budapest, dann in aller Welt tätig als Pianist, Dirigent, Lehrer, ließ sich nach 1949 in Amerika nieder. Als Komponist ist er Neuromantiker bei Wahrung der klassischen Formen; bei seinen „ungarisch" gefärbten Werken auf den Spuren Liszts, nicht Bartóks oder Kodálys. Hauptwerke: 3 Sinfonien F-Dur, d-Moll, E-Dur, letzte 1948), „Sinfonische Minuten", Klavierkonzerte e-Moll und b-Moll, Kinderliedvariationen für Klavier und Orchester, Cellokonzert D-Dur, Violinkonzerte C-Dur und d-Moll, „Ruralia Hungarica" in 3 Fassungen: für Klavier, für Orchester, für Violine und Klavier, Ouverture zu „Zrinyi", „Festouverture" (1923 aufgeführt zur Jahresfeier der Vereinigung von Buda und Pest zusammen mit Bartóks „Tanzsuite" und Kodálys „Psalmus Hungaricus"); ferner Klavierwerke (Variationen, Rhapsodien, Konzertetüden), Kammermusik in verschiedener Besetzung, Chorwerke („Ungarisches Credo", „Sang des Lebens"), Pantomimen („Der Schleier der Pierrette" 1910, nach Schnitzler, „Die heilige Fackel" mit der „Ruralia"-Musik, 1934), drei Opern „Tante Simona" (1912, Text V. Heindl), „Der Turm des Wojwoden" (1932, Text H. H. Ewers), „Der Tenor" (1929, nach Sternheims „Burger Schippel"). Ferner Liederkreise und Orchestergesänge.

Doles, Johann Friedrich (1715–1797), Schüler von Johann Sebastian Bach, 1744 Kantor in Freiberg, seit 1755 Thomaskantor in Leipzig, schrieb Oratorien, Messen, Passionen, Hunderte von Kantaten und Motetten, Lieder, Arien, Instrumentalwerke. Trotz aufrichtiger Bachverehrung lehnte er die Fuge in der Kirchenmusik ab, weil sie weder rühren noch erbauen könne.

Donizetti, Gaetano (1797–1848, Italiener), erhielt Unterricht in Gesang, Cembalo und später in Kontrapunkt. Nach dem Erfolg seiner ersten Oper „Enrico" (1818) wandte er sich mehr und mehr dem Bühnenschaffen zu. In deutlicher Anlehnung an Rossini, aber reich an eigenen Einfällen, schrieb er in rascher Folge etwa 70 Opern, deren leichte und ansprechende Melodik ebenso wirkungsvoll ist wie die dramatische Kraft und empfindungsreiche Tiefe. Nach Bellinis Tod (1835) wurde er zum Herrscher der italienischen Oper. In seinen letzten Jahren war er unheilbar geisteskrank. Von Bedeutung sind die folgenden Werke:

„Der Liebestrank" (1832), Buffooper: Der Landmann Remorino kauft von einem Wunderdoktor einen Liebestrank, um die Pächterin Adina zu gewinnen, hat keinen Erfolg, nimmt Handgeld bei seinem Nebenbuhler, einem Werbesergeanten, und kauft noch eine Flasche von dem Trank. Jetzt erkennt Adina seine wahre Liebe. – 150 Min.

„Lucia von Lammermoor" (1835), Opera seria, bedeutend: Durch Intrigen in eine ihr verhaßte Ehe gezwungen, ersticht Lucia ihren Gemahl in der Hochzeitsnacht, als sie die Intrigen durchschaut, und bricht im Wahnsinn zusammen; der von ihr geliebte Edgar ersticht sich. – 150 Min.

„Die Regimentstochter" (1840), Mischung französischen und italienischen Stils,

zündende Couplets: Marie, Findelkind und „Tochter" eines Regiments, darf nur einen Regimentsangehörigen heiraten; der sie liebende Tonio tritt daraufhin in das Regiment ein, bekommt aber Marie erst nach Jahren, weil ihre wirkliche Mutter sie an einen Adeligen verheiraten will, der aber verzichtet, als er hört, Marie sei Marketenderin gewesen. – 150 Min.

„Don Pasquale" (1843), sorgfältig gearbeitete Buffooper, fast Kammerstil: Dem alten Pasquale wird durch Verwechslungskomödie das Eheleben gründlich verleidet, so daß er die ihm nur scheinbar angetraute „Frau" gern seinem Neffen überläßt. – 130 Min.

Dopper, Cornelis (1870–1939, Holländer), Grundausbildung in Leipzig, Musiklehrer, Geiger, Dirigent (neben Willem Mengelberg am Amsterdamer Concertgebouw-Orchester); als Komponist Brahms verwandt, doch betont niederländisch-national. Versah seine Sinfonien, ohne Programmsinfoniker zu sein, vielfach mit Titeln wie „Amsterdamsche", „Zuidersee", „Rembrandt". Ferner andere Orchesterwerke, Konzerte, Chorwerke, Lieder, Kammermusik; vieles ungedruckt, manches verloren. Bei uns besonders bekannt die „Ciaconna gotica" für Orchester. Schrieb drei Opern (darunter „William Ratcliff" 1909, etwa zehn Jahre früher geschrieben).

Dostal, Nico (geb. 1895, Österreicher), stammt aus einer Militärmusikerfamilie wie Lehár, studierte Jura und Musik, wurde Kapellmeister und Arrangeur, schrieb erst seit 1933 zahlreiche einfallsreiche, ebenso melodiöse wie satztechnisch gekonnte Operetten, denen beachtliche Messen und Lieder vorangegangen waren. Hauptwerke die Operetten „Clivia" (1933), „Die Vielgeliebte" (1934), „Prinzessin Nofretete" (1935), „Extrablätter" (1937), „Monika" (1937), „Ungarische Hochzeit" (1938), „Flucht ins Glück" (1940), „Die große Tänzerin" (1941), „Eva im Abendkleid" (1941), „Mamma" (1942), „Kurier der Königin" (1950), „Zirkusblut" (1951), „Doktor Eisenbart" (1952), „Der dritte Wunsch" (1953). Auch Filmmusik (u. a. „Kaiserwalzer", „Fiakerlied", „Geierwally").

Dowland, John (1562–1626, Engländer), berühmter Madrigalist und Lautenist, vor allem in England, aber jahrelang auch in kontinentalen Ländern tätig, bekannt vor allem durch seine „Books of Songs or Ayres" (erschienen seit 1597), vierstimmige Gesänge, auch für Laute eingerichtet, sowie die „Lachrymae" (Sieben Tränen, dargestellt in sieben Pavanen) für Laute und Violinen oder Violen, fünfstimmig.

Draeseke, Felix (1835–1913), einst mit Ehren überhäufter Komponist. Studierte in Leipzig, wirkte auch dort, ebenso in Berlin, Dresden und Lausanne, von wo aus er größere Reisen nach Spanien, Italien und Frankreich unternahm. 1884 Lehrer am Dresdener Konservatorium. Bekannt auch als leidenschaftlicher Schriftsteller. Suchte Altklassisches, Klassisches, Neudeutsches und Nachromantik zu einem Eigenstil zu verarbeiten, ohne zu

einem verbindlichen Ergebnis zu gelangen. Schrieb mehrere Opern, ein umfangreiches Mysterium „Christus" (3 Teile und ein Vorspiel, erste Gesamtaufführung 1912), zwei Messen (eine a cappella), ein Requiem h-Moll, mehrere weltliche und geistliche Kantaten, vielstimmige Psalmen, zahlreiche Chöre und Lieder, vier Sinfonien, eine Orchesterserenade, sinfonische Vorspiele („Das Leben ein Traum", „Penthesilea"), ein Klavierkonzert, zwei Quintette, drei Streichquartette, Duosonaten, Sonaten, Fugen usw. für Klavier.

Draghi, Antonio (um 1635–1700, Italiener), wirkte 42 Jahre lang bis zu seinem Tode in Wien, zuletzt als „Intendant der Theatermusiken der christlichen Majestät", schrieb mehr als 170 Opern, darunter „Penelope" 1670, „Il serenta" 1675, „Alceste" 1699?, meist auf Texte von Minato, dazu zahlreiche Oratorien, „Rappresentazioni sacre", Messen und andere Kirchenmusik.

Dresden, Sem (1881–1957, Holländer), Pfitzner-Schüler, später selbst geschätzter Lehrer (u. a. von Henk Badings), schrieb zahlreiche Konzerte (Flöte, Oboe, Klarinette, Violine, Klavier), sehr viel Kammermusik in verschiedener Besetzung, große Chorwerke („Chorus sanctus" 1955), Oratorien („Der heilige Antonius" 1953, „Der heilige Georg" 1956), Lieder.

Dressel, Erwin (geb. 1909), Schüler u. a. von W. Klatte und P. Jacob. 1923 wurde eine Bühnenmusik des Vierzehnjährigen zu Shakespeares „Viel Lärm um nichts" im Berliner Schauspielhaus aufgeführt. War Theaterdirigent, dann meist freischaffend. Schreibt eingängig, aber nicht seicht, orientiert bewußt der „mittleren" Musik gute Werke zuzuführen. 10 Bühnenwerke, Texte (wenn nicht anders angegeben) von A. Zweiniger: „Armer Columbus" (1928), „Kirchentanz" (1929), „Der Rosenbusch der Maria" (1930), „Die Mutter" (1930), „Jery und Bately" (1932, nach Goethe), „Die Zwillingsgesel" (1932), „Karneve" (1937, Text Th. Mahlich), „Das Urteil von Zalamea" (1943), „Die Laune der Verliebten" (1949), ferner zahlreiche Orchesterwerke (Sinfonien, Variationen, Suiten, Tänze, Partita, Konzerte), Kammermusik, Vokalwerke, Bühnenmusiken, Lieder.

Driessler, Johannes (geb. 1921), bereits als Schüler im Organistendienst, Unterricht bei W. Maler, Lehrer an der Detmolder Akademie. Bleibt als Komponist auch im kontrapunktischen Satz und in polytonaler Harmonik lebensnah. Schreibt Opern („Claudia Amata" 1952, „Prinzessin Hochmut" 1952), Oratorien (bekanntgeworden „Dein Reich komme" 1950), Kantaten (u. a. „Triptychon" 1950, „Baldum Brummsel" 1952), Chöre a cappella (Motette „Darum wachet" 1958), Lieder, Orchesterwerke, Konzerte, Kammer- und Klaviermusik.

Drysdale, Learmont (1866–1909, Schotte), einer der wenigen Komponisten, die betont nationalschottische Musik schrieben, was sich teilweise auch in den Titeln seiner Werke ausdrückt. Opern, Kantaten, Kirchen-

musik, Orchesterwerke, Kammer- und Klaviermusik, viele Lieder nach schottischen Dichtern.

Dserschinski, Iwan (geb. 1909, Russe), führender Musikpolitiker der Sowjetunion, schreibt betont Werke im Stil des sozialistischen Realismus, vor allem Opern (darunter „Der stille Don" 1935, „Blut des Volkes" 1942, „Sturm" 1955), Liederzyklen, Klavier-, Chor- und Orchesterwerke, Schauspiel- und Filmmusiken.

Dufay, Guillaume (um 1400–1474, Niederländer), war lange Jahre als Kapellsänger in Italien (Rom, Florenz, Bologna, Savoyen) tätig, später vorwiegend in Cambrai. Er ist einer der Hauptbegründer der Chorpolyphonie, benützte u. a. Dunstables Fauxbourdontechnik (Sextakkorde), ging jedoch darüber hinaus, indem er den bisher als Harmonieträger wirkenden Tenor-Cantus-firmus in ein vierstimmiges Klanggewebe einfügte und dafür einen zweiten „Tenor" als Harmonietrager hinzufugte (frühe Erscheinungsformen der Tonalharmonik bei Wechsel von kleiner und großer Terz). Dazu tritt in späten Werken ein standiger Wechsel in Melodie und Rhythmus, so daß ein reichbewegtes polyphones Klangbild entstand bei gleichzeitiger Annäherung von geistlicher und weltlicher Musik. Hauptwerke: Tenor- und andere Motetten, Meßzyklen, höfische oder gesellige Lieder (meist dreistimmig; hier ist der französische und italienische Einfluß besonders spurbar in der Leichtigkeit der Melodik).

Dukas, Paul (1865–1935, Franzose), vereinigt in seinem Werk etwa die Sprache von C. Franck, R. Wagner und C. Debussy, schmilzt die Bestandteile um zu einem eigenwuchsigen, harmonisch tonalen, thematisch fest umrissenen, rhythmisch gestrafften, glänzend instrumentierten Stil. Schloß um 1912 sein Schaffen aus unbekannten Grunden im wesentlichen ab, wirkte jedoch weiter als einflußreicher Lehrer. Hauptwerke: Ouverture zu Corneilles „Polyeucte" (1892), Sinfonie C-Dur (1897), „Der Zauberlehrling" (1897, noch heute viel gespielte sinfonische Dichtung nach Goethe), das lyrische Märchen „Ariane und Blaubart" (1906, nach Maeterlinck), die Tanzdichtung „La péri" (1911, mit der vielfach nachgeahmten Fanfare des Beginns), wenige Klavier- und Gesangskompositionen.

Dulichius, Philipp (1562–1631), seit 1587 Kantor in Stettin, Großmeister der Motette (mehr als 250 funf- bis achtstimmige Motetten), stilistisch Orlando di Lasso angenähert, keine subjektivistischen Einflusse.

Duni, Egidio-Romoaldo (1709–1775, Italiener), Sproß einer Musikerfamilie, wirkte in Italien, vorubergehend auch in Wien, hatte Erfolg mit Opern (vielfach auf Texte von Metastasio und Goldoni), siegte 1735 mit „Nero" über Pergolesi, ging 1757 nach Paris und wurde dort mit seinen Bühnenwerken, in denen er italienisches Buffo mit dem französischen Stil verschmolz, einer der Begründer der französischen komischen Oper. Schrieb neben kirch-

lichen Werken zahlreiche Singspiele, ernste und komische Opern, darunter „Tamerlan" (1732), „Armida" (1733), „Nero" (1735), „Dido" (1740), „Genoveva" (1748); in der Pariser Zeit u. a. die in ganz Europa gespielten „Les deux chasseurs et la laitière" (1763), „La clochette" (1766), „Les moissonneurs" (1768), „Les sabots" (1768). Textdichter vor allem Anseaume und Favart.

Dunstable, John (zwischen 1380 und 1390–1453, Engländer), er baute den aus der engl. Volksmusik stammenden „Fauxbourdon" (Begleitung durch Terzen und Sexten) weiter aus, wies der Dissonanz eine neue, mehr auszierende Stellung zu, machte das melodische Geschehen geschmeidiger (Übernahme aus Italien und Frankreich), zugleich aber auch charakteristischer (Terz- und Quintsprünge), macht das Kirchenlied durch freie Umspielung und Veränderung „weltlicher" oder volksnaher und wurde so zum Schöpfer eines englischen Motettenstils von zugleich harmonisch-akkordischer wie polyphoner Art. Von ihm erhalten sind hauptsächlich Motetten. Berühmt ist seine dreistimmige Ballata „O rosa bella".

Dupré, Marcel (geb. 1886, Franzose), stammt aus einer Organistenfamilie, als Zwölfjähriger bereits Organist, studierte in Paris (Rompreis), berühmter Orgelspieler, Improvisator und Lehrer. Schreibt vorwiegend Orgelwerke in allen denkbaren Formen, darunter „Sinfonie-Passion" (1924) und „Kreuzesweg" (1932), Kammer-, Klavier-, Vokalmusik.

Durante, Francesco (1684–1755, Italiener), von Rousseau bezeichnet als „großter Harmoniker der Welt", ein überaus gelehrter Komponist der neapolitanischen Schule, gleichwohl von Rom aus beeinflußt. Bemerkenswert, daß er in der Zeit der allgemeinen Opernüberfülle keine einzige Oper schrieb. Erhalten sind viele kirchliche Kompositionen, kunstvolle Klavierwerke, besonders bekannt die elf Solfeggi für zwei Stimmen.

Dussek, Johann Ludwig (1760–1812, Österreicher), als virtuoser Klavierspieler und als Klavierkomponist einer der bedeutendsten Musiker seiner Zeit; kenntlich u. a. an den ausführlichen, sehr sorgfältigen Vortragsbezeichnungen. Schrieb fast ausschließlich Werke für Klavier oder mit Klavier, u. a. 15 Klavierkonzerte, 23 Klaviertrios, etwa 60 Klavier-Violin-Sonaten, 28 Klaviersonaten (u. a. „Lebewohl"); heute sind nur noch seine kleineren Stücke bekannt.

Dvořák, Antonín, geboren am 8. September 1841 in Mühlhausen bei Kralup (unweit von Prag), Gastwirtssohn, sollte Metzger werden, ging als Sechzehnjähriger nach Prag, um dort an der von K. Franz Pitsch geleiteten Organistenschule zu studieren, war Geiger einer unbedeutenden Kapelle. 1862 als Bratscher am Nationaltheater. 1873 gewann er durch die Komposition eines Hymnus für Chor und Orchester ein Staatsstipendium. Wurde Lehrer am Prager Konservatorium. 1892–95 Leiter des National Conservatory in

New York. Dann wieder in Prag, wo ihm 1901 die künstlerische Leitung des Konservatoriums übertragen wurde. Gestorben am 1. Mai 1904 in Prag.

Der „böhmische Brahms" hat den von Smetana gewiesenen Weg zur nationaltschechischen Kunstmusik ausgebaut und verbreitert. Auch er ging von der Volksmusik aus, blieb ihr jederzeit verbunden und spürte ihren unverbrauchten Kräften womöglich noch stärker nach als Smetana, wirkt daher auch rauher, zupackender, zugleich aber auch weicher und versonnener als dieser, schleift seine musikalische Sprache nicht so geistvoll, sondern will unmittelbar wirken. Ein anderer Unterschied zu seinem großen Landsmann liegt darin, daß er dort sein Bestes gegeben hat, wo dieser keine Wirkungsmöglichkeiten mehr sah: in der absoluten Musik. Seine Sinfonien und Kammermusikwerke bezeugen den Willen, sich mit der überlieferten Großform auseinanderzusetzen und sie mit musikalischem Volksgut anzureichern; wo er angewandte oder Programmusik schreibt (Opern, sinfonische Dichtungen), wirkt er weniger stark. – Sein Gesamtwerk umfaßt 115 Opuszahlen und weitere 30 Stücke ohne Opuszahl.

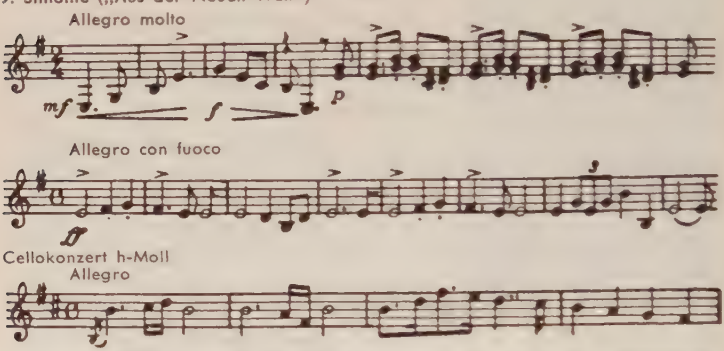
Orchesterwerke:

Sinfonien. – Insgesamt neun (in Klammern die Angabe der alten Zählung):
Nr. 1 (8) in c-Moll ohne Opuszahl (1865).
Nr. 2 (9) in B-Dur op. 4 (1865).
Nr. 3 (6) in Es-Dur op. 10 (1873).
Nr. 4 (7) in d-Moll op. 13 (1874).
Nr. 5 (3) in F-Dur op. 76 (1875).
Nr. 6 (1) in D-Dur op. 60 (1880).
Nr. 7 (2) in d-Moll op. 70 (1885).
Nr. 8 (4) in G-Dur op. 88 (1889), „Die Englische".
Nr. 9 (5) in e-Moll op. 95 (1893), „Aus der Neuen Welt".

Weltrang hat nur die 9. Sinfonie erreicht, in der der Komponist Stimmungen und Eindrücke seiner amerikanischen Jahre niedergelegt hat. Es ist „Unsinn, daß ich Originalmelodien gebraucht habe; ich habe nur im Geist dieser Nationalmelodien komponiert" sagt Dvořák selbst. Gleichzeitig treten zahlreiche böhmische Weisen als Heimaterinnerungen auf. Vier Sätze: Allegro molto (gemischt aus „amerikanischen" Eindrücken und „tschechischen" Erinnerungen, beherrschend ein auf- und absteigendes Hornthema), Largo (ursprünglich „Legende" genannt, Traum des Indianers von alten Zeiten), Molto vivace (Scherzo, stampfender Indianertanz und zwei heimatliche Walzer), Allegro

con fuoco (engstufiges, von Hörnern und Trompeten angestimmtes Thema der „Neuen Welt", dann böhmische Weise der Klarinette). – 40 Min.

Dvořák
9. Sinfonie („Aus der Neuen Welt")



Cellokonzert h-Moll

Sinfonische Dichtungen. – Opuszahlen 107–111, (1896–99): „Der Wassermann", „Die Mittagshexe", „Das goldene Spinnrad", „Die Waldtaube", „Heldenlied". *Ouvertüren.* – Den sinfonischen Dichtungen nahestehend: „Mein Heim" op. 62, „Husitská" op. 67, „In der Natur" op. 91, „Karneval" op. 92, „Othello" op. 93. *Andere Orchesterwerke.* – Sinfonische Variationen (op. 78), „Neue slawische Tänze" op. 72, „Slawische Rhapsodien" op. 45, Serenade für Streichorchester op. 22, Notturno für Streichorchester op. 40, Scherzo capriccioso op. 66. *Konzerte.* – Bedeutendes, durch Virtuosität wie blühende Melodik gleichermaßen ausgezeichnetes Violinkonzert a-Moll op. 53 (1883), klangvolles Cellokonzert h-Moll op. 104 (1896), ein zweites in A-Dur ursprünglich mit Klavier (umgearbeitet von G. Raphael), Klavierkonzert g-Moll op. 33 (1876).

Kammermusik:

Das Schaffensgebiet, dem der Komponist seine bekanntesten und wohl auch bedeutendsten Schöpfungen anvertraut hat. Grundlage bleibt stets die tschechische Volksmusik, auch wenn er sie in Formen gießt, die auf Beethoven und Brahms zurückgehen. Die wichtigsten sind:

Klaviertrios in B-Dur op. 21, in g-Moll op. 26 (beide 1875), in f-Moll op. 65 (1883, in sinfonische Klangräume vorstoßend) und „Dumky" op. 90 (1891, sechsmal eine Dumka, eine volkstümliche Kleinballade, jede mit langsamer Einleitung und schnellem Ausklang).

Klavierquartette in D-Dur op. 23 (1875, mit Variationen im langsamen Satz) und Es-Dur op. 87 (1887, konzertmäßige Gebärde, vier durch ein Grundmotiv verklammerte Sätze).

Streichquartette. – Insgesamt 14 (einschließlich der unvollendeten und der nicht gedruckten). Die bedeutendsten sind:

d-Moll op. 34 (1877) Brahms gewidmet und dessen Sprache verwandt, nationalmusikalische Anklänge (Scherzo-Polka).

Es-Dur op. 51 (1879), im Auftrag geschrieben als „slawisches Streichquartett"; im 2. Satz eine Dumka.

C-Dur op. 61 (1881), sehr formensicher.

F-Dur op. 96 (1895), erstes der drei „amerikanischen Streichquartette", lyrisches Spiel ohne formalen Zwang.

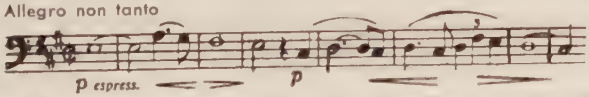
G-Dur op. 106 (1895), wiederum ein „amerikanisches", Vogelrufthema des Kopfsatzes, viel „Indianisches", Landschaftsstimmungen.

As-Dur op. 105 (1895), letztes „amerikanisches", doch tritt „die Neue Welt" mehr und mehr zurück: Das Scherzo enthält einen tschechischen Furiant, das Lento ist ein fast religiöser Dankgesang an die Heimat, polyphon geführt, hinübergreifend in das Finale.

Quintette. – Streichquintett a-Moll op. 1 (nicht veröffentlicht, geschrieben 1861); Streichquintett G-Dur op. 77 (1875) für zwei Violinen, Bratsche, Cello, Kontrabaß; hier sind die beiden Mittelsätze die eigentlichen Träger. Streichquintett Es-Dur op. 96 (1893): 2 Violinen, 2 Bratschen, Cello, sehr klangschön, Mischung „indianischer und tschechischer" Themen, das Larghetto eine Variationenkette über ein Thema, das ursprünglich für eine nordamerikanische Hymne bestimmt war.

Klavierquintett A-Dur op. 81 (1887), etwa in der Art von Schuberts Forellenquintett und Schumanns Es-Dur-Quintett, klangfroh, satte Melodik; im Mittelteil eine Dumka und ein Furiant.

Klavierquintett A-Dur



Streichsextett A-Dur op. 48 (1878); auch hier eine Dumka und ein Furiant, klangfrohes Auskosten der Instrumentalfarben (je 2 Violinen, Bratschen, Celli).

Klaviermusik:

Es fällt auf, daß der Komponist trotz seiner Hinneigung zur Formensprache Beethovens und Brahms nicht eine einzige Sonate für Klaviersolo geschrieben hat, wohl aber zahllose Stimmungsbilder von rassigem Wuchs und kunstvoller Faktur.

Vierhändig. – Die Stücke für Klavier vierhändig sind in aller Welt bekanntgeworden; Dvořák hat sie später für Orchester bearbeitet. Vor allem: Slawische Tänze op. 46 (1878) und op. 72 (1886), 16 Stücke in der Art von Brahms' Ungarischen Tänzen; Legenden op. 59 (1881), zehn zarte Zeichnungen. Aus dem Böhmer Wald op. 68 (1883/84), sechs stimmungsvolle Charakterstücke.

Zweihändig. – Zu erwähnen sind:
4 Klavierstücke op. 52 (1881). 6 Mazurkas op. 56 (1880).
Thema und 8 Variationen op. 36 (1876).
13 Poetische Stimmungsbilder op. 85 (1889).
8 Humoresken op. 101 (1894), besonders bekannt Nr. 7.
Ferner Walzer, Schottische Tänze, Furiante, Suite, Polkas, Galopp.

Opern:

Versuche, das Opernschaffen Dvořáks in der Welt durchzusetzen, haben nur geringen Erfolg gehabt, während es einen wesentlichen Bestandteil der tschechischen Spielpläne bildet.

„König und Köhler" op. 14 (1871, umgearbeitet 1874 und 1887, Text von B. Guldiner), komische Oper, Einflüsse von Wagner, Lortzing und Weber, tschechische Volksmusik.

„Der Bauer ein Schelm" op. 37 (1878, Text von J. O. Vesely), inhaltlich verblüffend Mozarts „Figaro" ähnlich.

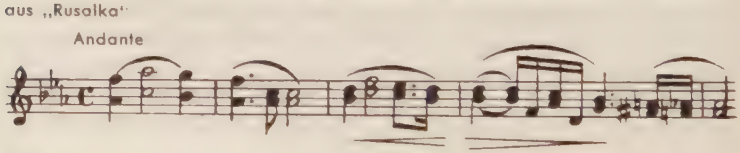
„Die Dickschädel" op. 17 (1881, aber schon 1874 geschrieben, Text von Josef Stolba), Einakter. Zwei junge Menschen finden erst zueinander, als man ihnen weismacht, der Vater des Junglings wolle das junge Mädchen und die Mutter des jungen Mädchens wolle den jungen Mann heiraten.

„Dimitri" op. 64 (1882, Text von Marie Červinka-Rieger, auf Wunsch von E. Hanslick ein Jahr später umgearbeitet), vier Akte, inhaltlich eine Fortsetzung von Mussorgskis „Boris". Der falsche Demetrius wird Zar, fällt aber durch weibliche Intrigen.

„Der Jakobiner" op. 84 (1889, Text von Marie Červinka-Rieger, 1897 umgearbeitet), drei Akte. Ein rechter Opernbösewicht versucht, den rechtmäßigen Erben, der in Paris geheiratet hat und als „Jakobiner" bezeichnet in die Heimat unerkannt zurückkehrt, zu verderben, ein Wiegenlied bringt die Intrige ans Licht.

„Die Teufelskathe" op. 112 (1899, Text nach einem tschechischen Volksmärchen von Adolf Wenig), drei Akte: Die zankische Kathe wird vom Teufel geholt, macht selbst der Hölle die Hölle heiß, wird von einem Schafer zurückgebracht, der dann auch den bösen Verwalter vor der Hölle bewahrt und die Fürstin zu einer besseren Herrscherin macht.

„Rusalka" op. 114 (1901, Text von Jaroslav Kvapil), lyrisches Märchen in drei Aufzügen, inhaltlich das Erlebnis einer Wassernixe bei den Menschen, halb Undine und halb Melusine, zeigt neben wagnerscher Leitmotivik charak-

aus „Rusalka"

teristische Züge romantischer Nummernopern, dazwischen Volkstümliches und sogar Färbungen nach der Art des französischen Impressionismus. Bekannteste, auch heute noch gespielte Oper.

„Armida" op. 115 (1904, Text von Jaroslav Vrchlický, sehr frei nach Tassos „Befreitem Jerusalem", eine der zahlreichen Armida-Opern), vier Akte: Armida, vom Zauberkönig Jordaniens ausgeschickt, damit sie das Kreuzfahrerheer verderbe, verliebt sich in den Ritter Rinald, flieht mit ihm, verliert ihn wieder und wird von ihm, als sie sich verkleidet in die Schlacht stürzt, tödlich verletzt und, als er die Geliebte wiedererkennt, im Sterben getauft.

Vokalwerke:

Während Dvořáks Lieder im wesentlichen in seiner Heimat gesungen wurden, hatte er mit einigen seiner großen Chorwerke gewaltige Erfolge auch im Ausland, besonders in England, dessen alte Chorkultur ihn stark angeregt hat. Zu erwähnen:

„Die heilige Ludmilla" op. 71 (1886 in England), ein Bekehrungsoratorium mit fast „händelschen" Choren, im 3. Teil mit altslawischer Kirchenmusik durchsetzt.

„Die Geisterbraut" op. 69 (1885 in England), eine Balladenkantate, erinnernd an Bürgers „Lenore".

Kantate „The American flag" op. 102 (1895, New York).

Stabat mater op. 58 (1883 in England).

Requiem op. 89 (1891 in England).

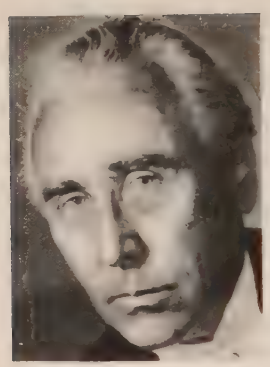
Ferner ein Tedeum, 149. Psalm, D-Dur-Messe, viele Chöre, op. 28, 29, 43.

Zahlreiche Lieder der Opuszahlen 2, 3, 5, 7, 9, 17, 19, 31, 50, 82, 83, 89 (darunter serbische, böhmische, neugriechische, lateinische, Volks- und Zigeunerlieder) und Duette op. 20, 32, 38.

Eberl, Anton (1765–1807, Österreicher), Schüler Mozarts, mit dem er auch befreundet war. Als Komponist und Pianist seinerzeit in Wien und Petersburg hochgeachtet, vielfach mit Beethoven verglichen; einige Werke wurden lange Mozart zugeschrieben. Schrieb vorwiegend Instrumentalmusik aller Arten, auch Bühnenmusik. Vieles ist verlorengegangen.

Egk, Werner, geboren am 17. Mai 1901 in Auchsesheim (Bayern) als Sohn eines Lehrers, studierte in Frankfurt a. M. und München (u. a. bei C. Orff), schrieb frühzeitig Bühnen- und Rundfunkmusik. 1936–40 Kapellmeister an der Berliner Staatsoper, 1950–53 Direktor der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg, lebt seither vorwiegend seinem Schaffen.

Als einer der eigenwilligsten Komponisten der Gegenwart gehört Egk keiner Stilrichtung an. Was er an Anregungen durch Stravinsky und Orff empfangen hat, was in seinen Werken an oberbayrischen Volksweisen anklingt, ist nicht einfach übernommen, sondern entspricht seiner künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit und ist von ihr geprägt. Kern dieser Wesensart ist das



Theatralische im besten Sinne, der angeborene Sinn fur dramatische Situationen und ihre klangfrohe, klangsichere Nach- und Umgestaltung. Dabei bedient er sich aller Mittel, die ihm für den jeweiligen Zweck geeignet erscheinen. So entsteht – bei Wahrung der Tonalität – in Harmonie, Thematik, Rhythmik, Klang und Farbe ein von Fall zu Fall wechselnder, neuer Stil, der gleichwohl jederzeit die eindeutige, unverwechselbare Handschrift des Komponisten zeigt. Egk begnugt sich nicht damit, die dramatische Situation zu erfassen, er will sie auch dem Hörer mitteilen, will musikalisch und ethisch wirken; daher wendet er sich, wie er es einmal zu seiner „Zaubergeige" besonders nachdrücklich bemerkt hat, an „arm und reich, an jung und alt, an Mann und Weib, an Bäckermeister, Briefträger, Kaminkehrer, Regierungsrate, Direktoren, Professoren und an alle anderen Stande". Mit solcher Zielsetzung zieht er einen scharfen Trennungsstrich zwischen sich und den experimentierenden und esoterischen Bemuhungen mancher zeitgenossischen Komponistenkreise. Daß es ihm gelingt, trotz mancher Herbheiten und Harten des Klanges an eine große Hörerschar heranzukommen, dankt dieser moderne Musiker aus barockem Geist seinem Einfallsreichtum, seiner plastischen Gestaltung, seiner sprühenden Vitalität, seinem Konnen – nicht zuletzt aber seinem Ethos und dem in der Musik selten gewordenen Humor.

Opern:

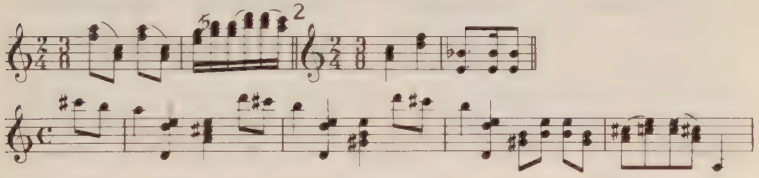
„Die Zaubergeige" (1935, Text nach Poeci von L. Andersen und W. Egk). Den Knecht Kaspar treibt es aus seiner Enge hinaus in die Welt. Eine Zaubergeige, deren Klangen jeder unterliegt, solange der Spieler der Liebe entsagt, macht ihn berühmt. Als durch seine Schuld die Zauberkraft der Geige erlischt, soll er an den Galgen. Noch einmal wird ihm die Geige gereicht, er verzichtet aber auf ihren Besitz und kehrt zu seiner Gretl zuruck. – Klare Melodik, oberbayerische Tänze, rhythmische Beweglichkeit (standiger Taktwechsel), Einfärbung der Tonalitat durch Mischklange, farbiger, sprühender Orchestersatz.

„Peer Gynt" (1938, Text nach Ibsen vom Komponisten). Peer Gynt, der Phantast und ewig Unentschiedene, läßt sich durch die Welt und das Reich der Trolle treiben, ehe er zu Solveig, die er einst als Braut eines anderen geraubt hat, zurückfindet. – Eingebaute Ballette mit dramatischer Aussagekraft je nach dem Ort der Handlung, so „Clownerie, Akrobatik und Groteske" (Egk) in den Trollszenen, Tango und Commedia dell'arte in der Kaschemme. Ausgelassene Heiterkeit und musikalische Ironie.

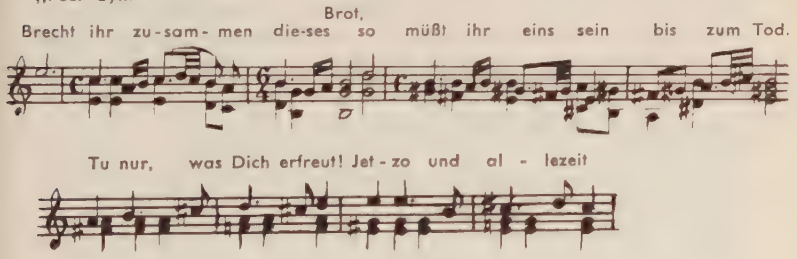
„Columbus" (1942, „Bericht und Bildnis", Text vom Komponisten, ursprünglich eine Funkoper, 1933), etwa ein szenisches Oratorium: Columbus beim König – Columbus bei der Königin – Das Konzil – Die Anwerbung – Abschied und Ausfahrt – Überfahrt und Landung – Jubel in Spanien – Verschwörung und Verrat – Der Tod des Columbus. – Diesmal keine Mischklänge, Schatten hart neben Licht, handlungswichtig die Chöre, Holzschnittmanier.

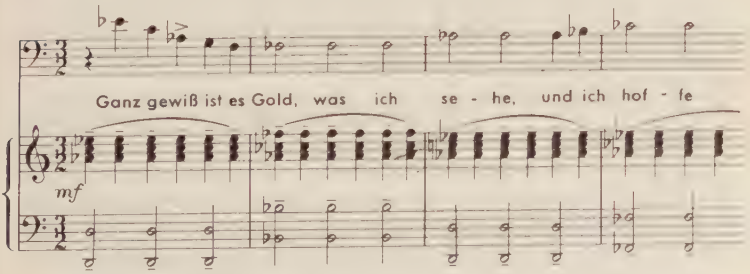
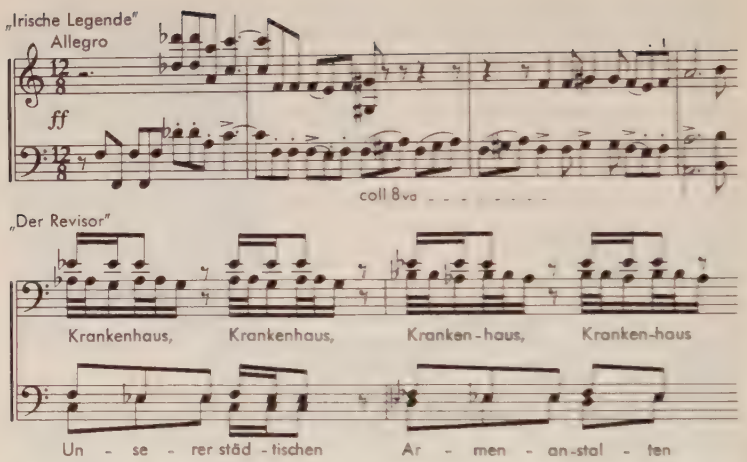
Egk: aus den Bühnenwerken

„Die Zaubergeige"



„Peer Gynt"



„Columbus"



„Circe" (1948, Text nach Calderon vom Komponisten). Ulysses mit seinen schiffbruchigen Gefährten bei der Zauberin Circe, wirkliche und gespielte Liebe, Schelmenszenen und Geistererscheinungen, eingebaute Ballette und Pantomimen. Auch musikalisch eine kaum zu bändigende Fülle der Einfälle und Aussagen, weil jede Situation, jede Haltung, jede Geste mit den jeweils erforderlichen Mitteln ausmusiziert wird. Als Ganzes eine bis zur Mehrtonalität reichende moderne Barockoper.

„Irische Legende" (1955, nach dem Schauspiel „Grafin Cathleen" von W. B. Yeats vom Komponisten). Grafin Cathleen bietet der Hölle ihre reine Seele, um die der Halbheit und Machtgier verfallene, von Teufeln (als Kaufleute ‚getarnt') zielbewußt verderbte Menschheit zu retten, nachdem sogar ihr Geliebter dem Trug zum Opfer gefallen ist; aber die Engel gewinnen die Seele zurück. – Der harten, auf die Gegenwart gemünzten Symbolik entspricht ein geharteter musikalischer Ausdruck. Neu die Verwendung von vier (alle zwölf Töne umfassenden) Grundakkorden und von charakterisierenden melodischen Skalen. Das Werk wurde 1956–57 musikalisch-dramaturgisch gestrafft.

‚Der Revisor" (1957, Text nach Gogols gleichnamiger Komödie vom Komponisten). Der verbummelte Chlestakow wird von dem korrupten Stadthauptmann und seiner Clique für den erwarteten Revisor gehalten, mit Wein, Weib und Speisen traktiert, bis der spaßige Luftikus beim Nahen des wirklichen Revisors verduftet. Eine moderne Opera buffa, musikalisch schlagkräftig, doch kammermusikalisch durchsichtig, z. T. Sekkorezitative, „Nummern" wie in der alten Oper, meisterhafte Ensembles von meister-

hafter Beweglichkeit (Gratulationsnonett!), oft a cappella; Ausgelassenheit über tragischem Grundgefühl.

Ballette:

„Joan von Zarissa" (1940), dramatische Tanzdichtung über den Don-Juan-Stoff in vier Bildern. Da Egk dem klassischen Ballettgedanken, nicht dem „Ausdruckstanz" zustrebt, wirkt das Ballett geschlossener als die dem Werk entstammende Orchestersuite (umgearbeitet).

„Abraxas" (1948), fünf Bilder aus dem alten (nicht dem Goetheschen) Faust-Stoff. Wurde nach der Uraufführung in München vorübergehend vom Spielplan abgesetzt, weil das Sinnliche für Selbstzweck gehalten, nicht als magische Kraft verstanden wurde. – Daraus ebenfalls Konzertsuite.

„Ein Sommertag" (1950), Idee von P. Strecker, Tanzdichtung nach Themen von Clementi und Kuhlau. Daraus die Suite „Kuhlau-Divertimento".

„Die chinesische Nachtigall" (1953), nach dem gleichnamigen Märchen von H. Ch. Andersen.

„Ballett der Farben" (1953), wie schon aus dem Namen hervorgeht: gegenstandslos. Nachtraglich Tanzgestaltung (Lisa Kretschmar) des 1952 uraufgeführten Orchesterwerks „Allegria" mit den Satzen: Ouverture – Marsch – Arie – Finale.

Orchesterwerke:

„Georgica" (1934), 4 Bauernstucke, ausgelassen und besinnlich, eine Art Schuhplattlersinfonie.

„Geigenmusik" mit Orchester (1936), der „Georgica" verwandt, witzige Unterhaltungsmusik eines Könners.

„Olympische Festmusik" (1936), starke Besetzung, da fur Aufführung im Freien bestimmt: Einzug der Junglinge – Waffentanz – Totenklage – Hymne.

„Orchestersonate" (1948), Mittelstuck ein Andante, Ecksatze Allegri, szenisch-gegenständlich, mehr Klangbilder als Sonatensatze.

„Französische Suite" nach Rameau (1950), Ausgangspunkt sind Klavierstucke von Rameau, fünf verschiedengeartete Tanzsatzchen, komplizierte Kompositionstechnik, Klangspiele von Zartheit (Duett Flote – Harfe) bis zu jazzhafter Ausgelassenheit („Wirbelwinde").

„Allegria" (1952), vgl. oben „Ballett der Farben".

Klaviermusik:

„Klaviersonate" (1948), fünfsatzig, vielfach zweistimmig und doch farbig, zusammengesetzt aus thematischen Grundformeln, die immer wieder neu angestrahlt, nicht entwickelt werden, rhythmische Verästelung, haufiger Taktwechsel.

Vokalwerke:

„Natur – Liebe – Tod" (1937), sogenannte „Göttinger Kantate" für Bariton und Kammerorchester, nach Gedichten von Hölty.

„Mein Vaterland" (1937), Hymne für einstimmigen Chor und Orchester, nach Worten von Klopstock.

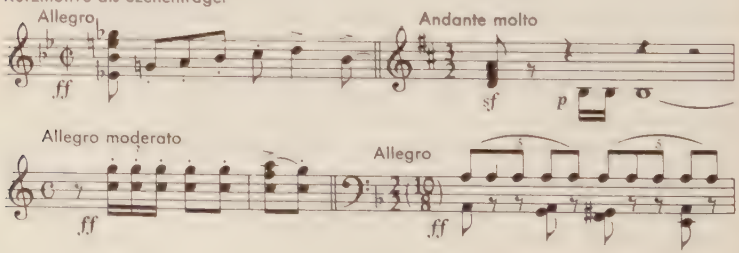
„Variationen über ein altes Wiener Strophenlied" (1938), für Koloratursopran und Orchester, komponiert als Einlage zu Rossinis „Barbier".

„3 Chansons" aus dem Ballett „Joan von Zarissa" (s. o.), für 10stimmigen Chor a cappella oder mit Orchester, nach Gedichten von Charles d'Orleans.

„La tentation de Saint Antoine" (1947), nach Weisen und Versen des 18. Jahrhunderts, für Altstimme und 4 Streicher; 1952 auch für Altstimme, Streichquartett und Streichorchester.

„Chanson et Romance" (1953), nach verschiedenen französischen Dichtern für Koloratursopran und kleines Orchester.

Einem, Gottfried von (geb. 1918, Österreicher), 1938 Korrepetitor an der Berliner Staatsoper und musikalischer Assistent in Bayreuth, studierte 1942 bei Boris Blacher, war 1944 an der Dresdener Staatsoper, seit 1948 in der Leitung der Salzburger Festspiele. Sinn für dramatische Situationen, vor allem für dramatische Einzelcharakterisierung. Als Musikdramatiker verzichtet er auf Wagners psychologische und leitmotivisch-sinfonische Art, schreibt sogar ausgesprochene Nummernopern, orchestriert etwa auf der Grundlage von R. Strauss, rhythmisch von Strawinsky beeinflußt, lineare, mehrtonale Schreibweise. Schrieb u.a. die Opern „Dantons Tod" (1947, Text nach Büchner von B. Blacher und dem Komponisten, Neufassung 1956), „Der Prozeß" (1953, Text nach Kafka von B. Blacher und H. von Cramer), die Ballette „Turandot" (1944, nach Gozzi), „Rondo vom goldenen Kalb" (1952), „Pas de cœur oder Tod und Auferstehung einer Ballerina" (1952), „Medusa" (1958), ein Orchestercapriccio (1943), die „Orchestermusik" (1948), eine Serenade für doppeltes Streichorchester (1949), Ballade für Orchester (1957), „Sinfonische Szenen" (1958) einen „Hymnus" für Altsolo, Chor und Orchester, Lieder, Kammer- und Klaviermusik.

Einem: aus dem „Prozeß"
Kurzmotive als Szenenträger

Eisenmann, Will (geb. 1906), studierte u. a. bei P. Dukas, mit starkem Sinn für die Möglichkeiten der menschlichen Stimme und eigenem Ausdruck, der keinem Stil einzuordnen ist, auf allen Gebieten der Musik tätig, nimmt seine Stoffe von überall her, bevorzugt anschauliche Titel, setzt Sichtbares in Klang um. Schrieb u. a. Opern („König der dunklen Kammer" 1935, nach Tagore, „Leonce und Lena" 1943, nach G. Büchner), Ballette („Das andere Ufer" 1943), große Vokalwerke („Weise von Liebe und Tod" nach Rilke, für Orchester, Sprechstimme und Sprechchor 1936, „Die Klage Hiobs" für Solobariton, gemischten Chor und Orchester 1950) Solokantaten, Lieder, Orchester-, Kammer-, Klaviermusik.

Eisler, Hanns (1898–1962), Schüler von Schönberg und Webern, in der amerikanischen Emigration als „proletarischer Komponist" bezeichnet; schrieb u. a. Zwölftonkompositionen (Klaviersonate, Variationen), Orchester- und Kammermusik, später – etwa beginnend mit den „Zeitungsausschnitten" für Gesangsstimme und Klavier op. 9 – Opern, Filmmusik, Chöre, Lehrstücke, in denen er das Musikalische in den Dienst seiner politischen Anschauung stellte. Schrieb mit J. R. Becher das Lied „Auferstanden aus Ruinen", das in der Sowjetischen Besatzungszone als Nationalhymne gesungen wird.

Eitz, Carl (1848–1924), Volksschullehrer in Eisleben, mathematisch hochbegabt, untersuchte physikalisch die zwölf Töne der Tonleiter (Einteilung nach Tausendstel), besonders bekannt durch sein Solmisationssystem, Erfinder des „Tonworts" (s. S. 436) anstelle der üblichen Notennamen.

Elgar, Edward (1857–1934, Engländer), Autodidakt, der sich erst verhältnismäßig spät durchsetzte, kommt als Komponist aus der Hochromantik und der Epoche der Neudeutschen (einschließlich Wagner), schrieb sehr ungleichwertige Werke, wurde nach dem ersten Weltkriege auch in England mehr und mehr übersehen – trotz höchster offizieller Auszeichnungen. International bekannt wurden seine bedeutendsten Werke von Deutschland aus. Schrieb Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Konzerte und zahlreiche andere Orchesterkompositionen (bekanntestes die „Enigma variations" [Rätselvariationen] über ein eigenes Thema, so genannt, weil er in ihnen ohne Namensangabe eigene Bekannte charakterisierte, 1899); ferner hochgeschätzte Oratorien, andere Vokalwerke (darunter auch „Szenen aus Oberbayern" auf Texte bayerischer Volkslieder), Lieder, Kammer- und Klaviermusik, Bühnenmusik.

Elsner, Joseph Xaver (1766–1854, in Schlesien geboren, Wahlpole), bedeutender Anreger und Organisator (begründete eine Gesangsschule, aus der 1821 das Warschauer Konservatorium hervorging), Lehrer Chopins; schrieb 34 Bühnenwerke (Opern, Schauspielmusiken, Liederspiele, Ballette); ferner Orchester-, Kammer-, Klavier-, Kirchenmusik.

Enescu, George (Georges Enesco; 1881–1955, Rumäne), studierte in Wien, dann in Paris (bei Massenet, Gédalge), wo er sich später niederließ; berühmter

Geiger und Dirigent; als Komponist griff er auf klassische Formprinzipien zurück bei farbigem Klang. Schrieb u. a. Sinfonien, Suiten, zwei „Rumänische Rhapsodien" (1901/02), Konzerte, Kammermusik, die Oper „Ödipus" (1937).

Engelmann, Hans Ulrich (geb. 1921), studierte bei Fortner und Leibowitz, stark rhythmisch bestimmt, in späteren Werken unorthodoxer Zwölftöner. Erweiterung der Reihentechnik auch auf die rhythmischen Vorgänge. Für Orchester u.a.: Musik für Streicher, Blech, Schlagzeug (1949), Fantasie (1952), Komposition in vier Teilen (1953), Partita (1954), Strukturen (1956), „Den Taten der neuen Bildhauer", fünf Orchesterstücke aus „Magog" (1956), Impromptu (1956), Polifonica (1957), Nachtstücke (1958), „Trias" für Klavier, Orchester und Tonband (1962), für Klavier u. a.: Toccata (1947), Sonate (1950); Opern: „Doctor Faust's Höllenfahrt" (1951), „Magog" (1957).

Enna, August (1859–1939, Däne), anfangs Geiger und Kapellmeister an kleinen Bühnen, durch Gade gefördert, studierte in Deutschland, schrieb neben Chor- und Orchesterwerken, Klaviermusik und Liedern, vor allem Bühnenwerke (Ballette, Operette, 9 Opern); neben der Oper „Die Hexe" (1892) sind zu erwähnen die Opern „Cleopatra" (1893), „Aucassin und Nicolette" (1895) – alle auch in Deutschland aufgeführt.

Erbse, Heimo (geb. 1924), schreibt vor allem für die Bühne, dramaturgisch begabt. Opern: „Fabel in C" (1952), „Julietta" (1959); Ballett „Ruth" (1959); ferner Orchesterwerke („Heitere Sinfonietta" 1956, „Tango-Variationen" 1958), „Dialog für Klavier und Orchester" (1957), „Aphorismen für Violine, Flöte, Klavier" (1956), „Pavimento, Musik für großes Orchester" (1962).

Erdmann, Eduard (1896–1958, geboren in Livland), berühmt als pianistischer Wegbereiter der Neuen Musik, als Komponist von Busoni, Reger, Schönberg und anderen beeinflußt, schrieb einen etwas unentschiedenen linearen Stil; u. a. 4 Sinfonien, andere Orchesterstücke, Klavierkonzerte, Klavierwerke, Lieder.

Erkel, Franz (1810–1893, Ungar), zunächst Pianist und Klavierlehrer, dann Kapellmeister, seit 1838 am Ungarischen Nationaltheater in Budapest, rief 1853 die Konzerte der Budapester Philharmonischen Gesellschaft ins Leben, Komponist der ungarischen Nationalhymne. Seine Bemühungen um national-ungarische Musik (Volksliedbearbeitungen) gingen, wie die Arbeiten von Bartók und Kodály erwiesen haben, von falschen Voraussetzungen aus. Das gilt zwar auch von seinen Opern, doch hat deren Musik trotz ihrer Mischung von Rossini-Stil und mißverstandenem „ungarischem Volkstanz" so viel Eigenkraft, daß Erkel mit Recht als eigentlicher Begründer der national-ungarischen Oper bezeichnet wird. Schrieb – außer einer Gemeinschaftsarbeit mit anderen – 8 Opern; davon „Hunyadi László" (1844) und „Bánk bán" (1861, schon 1852 geschrieben), Texte von B. Egressi, noch heute in Ungarn hochgeschätzt, z. T. auch in Deutschland aufgeführt.

Ettinger, Max (1874–1951, Österreicher), Schuler von L. Thuille und J. Rheinberger, machte sich zwischen den Weltkriegen einen Namen durch verschiedene Opern („Judith" 1921, „Der eifersuchtige Trinker" 1925, „Juana" 1925, „Clavigo" 1927, „Fruhlingserwachen" nach Wedekind 1928); später wandte er sich der Pflege judischer Musik zu, u. a. mit den Chorwerken „Das Lied von Moses" (1935), „Jiddisch Lebn" (1942), „Jiddisch Requiem" (1947), auch mit Orchester- und Kammermusik, die vielfach hebräische Bezeichnungen tragen.

Eysler, Edmund (1874–1949, Österreicher), schrieb neben drei kaum bekannten Opern mehr als 50 Operetten, Singspiele usw., unbeirrbar am überlieferten Stil der Wiener Operette mit Walzern, Polkas u. dgl. festhaltend. Einzelschlager daraus haben sich erhalten, die Operetten selbst versinken mehr und mehr; u. a. „Bruder Straubinger" (1903; „Kussen ist keine Sund"), „Der Frauenfresser" (1911), „Der lachende Ehemann" (1913), „Die gold'ne Meisterin" (1927).

Fall, Leo (1873–1925, Österreicher), Sohn eines Militarkapellmeisters, sorgfältig ausgebildet, spielte mit Lehár in der von dessen Vater geleiteten Militarkapelle, spater in kleinen Ensembles, dann in Hamburg und Berlin (Metropol-Theater), spater im wesentlichen freischaffender Komponist. Schrieb u. a. 3 erfolglose Opern, viele Chansons (so fur das Kabarett „Die bosen Buben"), hatte Welterfolg mit seinen Operetten, die meist im Stil der Wiener Operette, sehr melodios, anmutig und geschmackvoll gearbeitet sind; die in Spätwerken teilweise ubernommenen Amerikanismen haben seinen Stil bruchig gemacht. Bekannteste Werke: „Der liebe Augustin" (1912; Umarbeitung des „Rebellen" von 1905), „Der fidele Bauer" (1907), „Die Dollarprinzessin" (1907), „Die geschiedene Frau" (1908), „Die Rose von Stambul" (1916), „Madame Pompadour" (1922), Singspiel „Bruderlein fein" (1909).

Falla, Manuel de (1876–1946, Spanier), in seinen kunstlerischen Gedanken entscheidend beeinflußt von seinem Lehrer Felipe Pedrell (1841–1922), nach dem er zuvor Anregungen aus aller Welt aufgenommen hatte, in Paris beeindruckt durch Debussy, Ravel und vor allem P. Dukas, hat eine neue Epoche der nationalspanischen Musik heraufgefuhrt (in gewissem Umfang vorbereitet durch Albéniz und Granados). Die Einwirkungen des franzosischen Impressionismus auf sein Klangbild sind nur Randerscheinungen in de Fallas Werk; dieses erwächst im wesentlichen vielmehr aus dem Geist der spanischen Volksmusik. Fallas Orchesterstil ist farbig, doch sparsam im Aufwand der Mittel; die spätere Hinwendung zu einem Neuklassizismus erklart sich aus der Sorge des sehr langsam und bedächtig arbeitenden Komponisten, die Form konnte unter der Farbe, die Klarheit unter dem Aufwand ersticken. Schrieb verhältnismäßig wenig (Bühnenwerke, Orchester-, Kammer-, Klaviermusik). Hauptwerke: das szenische Oratorium „Atlantida" (1962; nicht ganz beendet), die

lyrische Oper „Ein kurzes Leben" (Text von C. F. Shaw, 1913), „Meister Pedros Puppenspiel" (Text nach Cervantes vom Komponisten, 1923), die Pantomime „Der Dreispitz" (1917, nach der Novelle von Alarcon, Stoff wie Wolfs „Corregidor", auf Wunsch von Diaghilew 1919 zum Ballett erweitert), die sinfonischen Impressionen für Klavier und Orchester „Nächte in spanischen Gärten" (1916), Konzert für Cembalo, Flöte, Oboe, Klarinette, Violine und Cello (1926, geschrieben für Wanda Landowska), die „Vier spanische Klavierstücke" (1912, Albéniz gewidmet), „Fantasia baetica" für Klavier (1919, geschrieben für Artur Rubinstein), „Huldigung an Dukas" für Klavier, auch für Orchester instrumentiert (1936).

Farnaby, Giles (etwa 1560 – etwa 1620, Engländer), früher Meister der englischen Virginalisten, zahlreiche Werke – wie auch von seinem Sohn Richard – im „Fitzwilliam Virginal Book". Berühmt die „Königsjagd" (King's hunt), die „Waldschnepfenvariationen" (Woodycock variations).

Fasch, Carl Friedrich (1736–1800), neben C. Ph. E. Bach Kammercembalist Friedrichs des Großen, weniger bekannt durch seine Kompositionen als durch die Gründung einer Singvereinigung (1790), die 1792 den Namen „Berliner Singakademie" annahm.

Fasch, Johann Friedrich (1688–1758), einer der Meister aus dem mitteldeutschen Kreis. Geboren bei Weimar, als Knabe in Weißenfels, dann in Leipzig, Darmstadt (dort Unterricht bei Graupner), Gera, Lukavec (Böhmen, seit 1722 Hofkapellmeister in Zerbst. Steht im Übergang vom Barock zum Rokoko, teilweise sogar zur späteren Klassik. Kontrapunktiker wie Bach (der ihn besonders schätzte) mit der offenen Thematik Händels und der Durchsichtigkeit Telemanns. Schrieb Opern, zahlreiche Ouvertüren und Konzerte, bedeutende Kammermusik und eine Fülle kirchlicher Werke (mehr als 7 Jahrgänge Kantaten, mindestens 12 Messen).

Fauré, Gabriel (1845–1924, Franzose), der „französische Schumann", Schüler von Saint-Saëns, Lehrer von M. Ravel, verwurzelt in der Gregorianik, zugleich äußerst empfindsam für lyrische Schwingungen und farbige Klänge, hier gewissermaßen Vorläufer des französischen Impressionismus. Sein Schaffen umfaßt sämtliche Gebiete der Musik: Oper (u. a. „Penelope" 1913), Schauspielmusik (u. a. zu Maeterlincks „Pelleas und Melisande" 1898), Orchesterwerke (u. a. Ballade für Klavier und Orchester 1881, „Bergamaskische Suite" 1919 nach einer Bühnenmusik), Kammermusik (u. a. die 2. Violinsonate e-Moll 1916, Quintette), Klavierkompositionen, Kirchenmusik (u. a. Requiem 1900), Chorwerke (u. a. „Geburt der Venus" 1882), zahlreiche Lieder, in denen er einen für Frankreich neuen Weg einschlug. Die letzten Lebensjahrzehnte war Fauré völlig taub.

Feo, Francesco (um 1685–1761, Italiener), Vertreter der jüngeren neapolitanischen Schule. Viele Opern, auch Oratorien, Kirchenmusik. Lehrer von Jommelli und Pergolesi.

Ferguson, Howard (geb. 1908, Engländer), Lehrer an der Royal Academy of Music, setzt in seinen Kompositionen die deutsche Romantik fort, ohne im geringsten modernen Strömungen nachzugeben. Viele kleinformatige Klavierstücke, Liederzyklen, Kammer- und Orchestermusik (u. a. Konzert für Klavier und Streichorchester 1951).

Fernández, Oscar Lorenzo (1897–1948, Brasilianer), gilt als bedeutendster südamerikanischer Komponist des 20. Jahrhunderts, vermied jeden Anklang an die europäische Musik, versuchte vielmehr, aus dem volksmusikalischen Schatz der brasilianischen Weißen, der eingeborenen Indianer und der früheren Negersklaven eine neue Kunstmusik zu schaffen, in der die Grundbestandteile bald getrennt nebeneinander stehen, bald sich mischen. Schrieb neben zahlreichen Klavierwerken mehrere Orchestersuiten, eine Oper „Malazarte" (daraus der auch in Europa bekanntgewordene, instrumental meisterlich eingekleidete Negertanz „Batuque"), ferner Kammermusik.

Fernández Caballero, Manuel (1835–1906, Spanier), schrieb zwar auch Kirchenmusik (u. a. Messen), ist jedoch in Spanien vor allem bekannt durch seine mehr als 200 Bühnenmusiken, insbesondere Zarzuelas (singspielartige Operetten), sehr erfolgreich „La viejecita". War im letzten Lebensjahrzehnt erblindet.

Ferroud, Pierre-Octave (1900–1936, Franzose), spielte bereits als Neunjähriger Bachs „Wohltemperiertes Klavier" auswendig; von hier aus ist wohl seine fast Selbstzweck gewordene polyphone Schreibweise zu verstehen, daneben steht ein ebenso intensives Streben, eine „französische Harmonik" zu schaffen. Einer der wichtigsten Vorkämpfer für die Neue Musik aus allen Ländern. Als Komponist zwischen sachlichem Berechnen und lyrischem Träumen hin- und hergerissen. Schrieb u. a. Ballette, Orchesterwerke, Kammermusik, Klavier- und Vokalwerke.

Fibich, Zdenko (1850–1900, Tscheche), studierte vor allem in Leipzig, Paris, Mannheim, wurde Kapellmeister, seit 1880 freischaffender Künstler. Ausgesprochener Romantiker schumannscher Art, beeindruckt durch Wagners Musikdrama, nahm tschechisches Musikgut nur als Farbe in seine Werke auf. Fibichs unzweifelhafte Begabung wurde zersplittert durch die Vielseitigkeit seiner Interessen, die von der Naturwissenschaft bis zur bildenden Kunst reichten. Schrieb Klavier- und Kammermusik, Chöre, Sinfonien, sinfonische Dichtungen, aber vorwiegend Schauspielmusik (u. a. zu „Clavigo", „Wallensteins Lager", „Romeo und Julia"), Melodramen (so „Der Blumen Rache" nach Freiligrath, „Altgriechische Trilogie"), vor allem Opern („Blanik" 1877, „Die Braut von Messina" 1883, „Šárka" 1897).

Fiebig, Kurt (geb. 1908), Schuler u.a. von K. Rathaus und F. Schreker, besonders tätig auf dem Gebiet der protestantischen Kirchenmusik (u.a. „Markus-Passion" 1951, ein deutsches Magnificat, „Osteroratorium" 1954, alles a cappella; auch ein deutsches Tedeum mit Chor und Orchester, Kantaten, Motetten), ferner Kammer- und Klaviermusik, Vokalwerke, Buhnen- und Filmmusik.

Field, John (1782–1837, Ire), Klavierschuler von Clementi und zeitweise Verkäufer in dessen Klavierhandlung; errang durch sein fein abgestimmtes, leicht melancholisches Spiel internationale Anerkennung (auch durch Liszt); war als Lehrer und Pianist lange in Rußland tatig, wo er auch gestorben ist. Schrieb ausschließlich Werke fur oder mit Klavier, darunter sieben beachtenswerte Klavierkonzerte und zahllose kleine Stucke fur Klavier solo. Seine „Nocturnes" haben Chopin als Muster gedient.

Finck, Heinrich (1444 oder 1445–1527), von seinem Leben und Gesamtwerk ist nicht allzuviel bekannt; er gilt als einer der wichtigsten Liedmeister um 1500; schrieb daneben kirchliche Kompositionen. 1536, also neun Jahre nach seinem Ableben im Wiener Schottenkloster, erschienen in Nurnberg 29 „Schöne außerlesene lieder des hoch berumpten Heinrici Finckens...", denen in Abstanden weitere (meist vierstimmige) Lieder folgten. Erhalten sind ferner vier Messen, ein Magnificat, ein Introitus und Hymnen.

Fine, Irving (geb. 1914, Nordamerikaner), studierte u. a. bei W. Piston und Nadia Boulanger. Bekanntgeworden vor allem durch seine Buhnenmusik zu „Alice im Wunderland" (1942), woraus spater mehrere Chorreihen entstanden (1943 und 1952).

Finke, Fidelio Fritz (geb. 1891, Deutschbohme), studierte bei V. Novak, ging von Brahms und Reger aus, wurde auch von Schonberg beeinflußt, ohne ihm im Grundsatzlichen zu folgen. Er errang Erfolge in Donaueschingen und Baden-Baden als zeitgenossischer Komponist und wurde ausgezeichnet durch deutsche, tschechische und osterreichische Preise; Avantgardist, doch romantischen Anwandlungen nicht abgeneigt. Hauptgebiet der spateren Jahre ist die Kammermusik; schrieb außerdem Klavier-, Lied-, Chor-, Orchester-, Buhnenwerke; zu nennen sind: drei Orchestersuiten, die Sinfonie „Pan" (1919), ein Orchesterkonzert (1931), die A-cappella-Kantate „Freiheit und Frieden" (1952), die Opern „Die versunkene Glocke" (1917), „Die Jakobsfahrt" (1935), „Der schlagfertige Liebhaber" (1953).

Fioravanti, Valentino (1770–1837, Italiener), wirkte außer in Italien jahrelang in Portugal und Paris, seit 1816 Kapellmeister an der Peterskirche in Rom, wo er im wesentlichen nur noch Kirchenmusik komponierte. Meister der neapolitanischen Oper; insbesondere seine Buffoopern mit ihrer schlag-

Moritz von Schwind: Liederabend bei Ritter von Spaun (Schubert am Klavier)

Adolph von Menzel: Joseph Joachim und Clara Schumann 640a

Clara und Robert Schumann

kräftigen Komik (vor allem an den Parlandostellen) waren in aller Welt berühmt und haben sich z. T. bis in die Gegenwart als aufführungsfähig erwiesen. Insgesamt 77 Opern, darunter die unverwüstlichen „Le cantatrici villane" (1803), in deutscher Bearbeitung von W. Kleefeld „Die Sängerinnen auf dem Dorfe". – Sein Sohn Vincenzo Fioravanti (1799–1877) hatte mit 40 Opern kaum minder großen Erfolg, darunter „Robinson Crusoe" (1828), „Die Dame und der Holzschuhmacher" (1840).

Fiorillo, Ignatio (1715–1787, Italiener), wirkte meist in Deutschland (Braunschweig, Kassel, gest. in Fritzlar). Hochgeschätzt wurde sein „Requiem", schrieb außer anderer Kirchenmusik, Orchester-, Kammer-, Klaviermusik, 19 Opern, die meisten auf Texte von Metastasio, darunter „Dido" (1751), „Demetrius" (1753).

Fischer, Johann Caspar Ferdinand (um 1660–1746), wirkte als Orgel- und Klaviervirtuose in Böhmen und später in Baden-Baden. Schrieb Singspielmusik, Orchestersuiten, Kirchenmusik, vor allem Orgel- und Klavierwerke, denen er dem Brauch der Zeit zufolge gern sinnige Namen gab: „Musicalisches Blumen-Büschlein" (1696), „Ariadne musica" (1702), „Blumenstrauß aus dem anmuthigsten Musicalischen Kunstgarten gesammlet" (nach 1732), „Musicalischer Parnassus" (1738, neun Suiten, je eine mit dem Namen der Musen bezeichnet). Die Werke sind bereits der neuen Harmonik zugewandt, legen den Suitencharakter – im Gegensatz zu Frobergers strenger Vierzahl – so gelockert aus wie sein Zeitgenosse J. S. Bach; das Orgelwerk „Ariadne" enthält Präludien und Fugen in 19 verschiedenen Tonarten, kann also als Vorläufer zum „Wohltemperierten Klavier" gelten, wie denn Bach auch sonst auf Fischers Vorbild zurückgegriffen zu haben scheint.

Fischietti, Domenico (etwa 1725– etwa 1810, Italiener), wirkte in fast allen europäischen Ländern, seinerzeit viel bewundert wegen seiner Kunst der Orchesterbehandlung in zahlreichen Kirchen- und Bühnenwerken. Über 20 Opern, vielfach nach Texten von Goldoni, Metastasio, Zeno, u. a. „Ariadne und Theseus" (1777).

Fitelberg, Gregor (1879–1953, Pole), wirkte vor allem in Polen und Rußland, in ganz Europa und Nordamerika als Orchesterleiter und Förderer der polnischen Musik bekannt, rechnet mit Szymanowski und anderen zu den „jungpolnischen Komponisten". Schrieb zwei Sinfonien, drei sinfonische Dichtungen (u. a. „Das Lied vom Falken" nach Gorki 1906), zwei polnische Rhapsodien, zwei Ouvertüren, ein Violinkonzert, ein Klaviertrio, zwei Violinsonaten, Lieder. – Sein Sohn Jery Fitelberg (1903–1951) schrieb Orchester-, Kammer-, Filmmusik.

Flotow, Friedrich von (1812–1883), studierte in Paris, ließ sich dort auch mehrfach für eine Reihe von Jahren nieder. Seine Werke – vorwiegend Opern, Operetten, Ballette, Schauspielmusik – wurden uraufgeführt in Paris, Wien,

Berlin, Hamburg, Prag, Darmstadt, Mailand, Turin, sind aber heute bis auf zwei Opern vergessen. Im Lyrischen weichlich und oft seicht, vortrefflich im Bau komischer Szenen (französische Vorbilder).

„Alessandro Stradella" (1844), romantische Oper über den gleichnamigen Sänger des 17. Jahrhunderts mit ähnlichem Schicksal: Stradella soll auf Anstiften eines reichen Venezianers durch zwei Banditen ermordet werden, weil er dessen Mundel entführt hat, bezwingt jedoch zweimal die Mordbuben durch die Macht des Gesangs (köstliche Buffoszenen).

„Martha" (1847, romantisch-komische Oper), handelt von einer Lady und ihrer Dienerin, die sich aus Langeweile als Mägde verdingen, einheimischen Pächtern den Kopf verdrehen, sie aber abweisen, bis der eine Pächter als Sohn eines Grafen erkannt wird („Letzte Rose", „Mag der Himmel euch vergeben", „Ach so fromm, ach so traut").

Flury, Richard (geb. 1896, Schweizer), hat ein beachtliches Werk vorgelegt, das allerdings nicht allzuweit über die Schweiz hinaus ausstrahlt, wohl weil es auf einem Neuromantizismus beharrt, der vielen als epigonenhaft erscheint. Schrieb 7 Sinfonien, mehrere Klavier- und Violinkonzerte, Kammermusik in verschiedener Besetzung, Klavierwerke (u. a. 24 Präludien, 50 romantische Stücke), über 150 Klavier- und Orchesterlieder, 3 Opern, Chorwerke.

Fomin, Jewstignei Ipatowitsch (1761–1800, Russe), schrieb betont russische Melodramen („Orpheus und Eurydice" 1792) und Opern (u. a. „Amerikantsy" 1800), so daß er als Vorläufer Glinkas gilt.

Foote, Arthur (1853–1937, Nordamerikaner), Pianist, Organist, Lehrer und Komponist. Unterricht besonders bei J. K. Paine, als Komponist Angehöriger der „Boston classicists", etwa auf der Linie von MacDowell, hatte wesentlichen Anteil am Zustandekommen einer geschlossenen amerikanischen Kompositionswelt. Seine Werke sind in Deutschland so gut wie unbekannt (Orchesterwerke, Kammermusik, Klavier- und Orgelkompositionen, Chorwerke, Lieder).

Forkel, Johann Nikolaus (1749–1818), wirkte in Göttingen als Forscher und Theoretiker, auf dessen Arbeiten ein Großteil der heutigen Musikwissenschaft zurückgeht. Als Komponist fast vergessen. Schrieb (etwa in der Art von C. Ph. E. Bach) Klavierwerke, Orchesterstücke, Chöre, Lieder.

Forsmann, John Väinö (geb. 1924, Finne), studierte u. a. bei Honegger und Hindemith, kam viel in der Welt herum, blieb aber stets seiner Heimat verbunden, offenbar Sibelius ähnlich in seiner ganz dem stillen Musizieren zugeneigten Art. Von dem verhältnismäßig umfangreichen Schaffen wurde in Deutschland bisher nur ein Teil bekannt, besonders die durchsichtig gearbeitete Klavier- und Kammermusik. Schrieb ferner Orchesterstücke, eine Fernschoper, Lieder.

Foerster, Joseph Bohuslav (1859–1951, Tscheche), Sproß einer Organistenfamilie, wirkte vor allem in Prag, Hamburg und Wien. Als Komponist jedem Experiment abgeneigt. Im Orchesterschaffen G. Mahler, in seinen Opern Smetana, als Lyriker Dvořák verpflichtet; keinerlei Berührungspunkt mit seinem fast gleichaltrigen Landsmann Janáček. 5 Sinfonien, 5 sinfonische Dichtungen (darunter „Enigma" 1909), 4 Orchestersuiten mit programmatischen Bezeichnungen, viel Kammermusik in verschiedener Besetzung, Chorwerke, über 100 Lieder, Opern und Melodramen.

Fortner, Wolfgang, geboren am 12. Oktober 1907 in Leipzig, Kompositionsschüler von H. Grabner, wurde nach seinen vielbeachteten Erstlingswerken 1931 Lehrer am Evangelischen Kirchenmusikinstitut in Heidelberg, 1954 Kompositionslehrer an der Detmolder Akademie, hält auch Ferienkurse in Kranichstein und Salzburg. Seit 1957 als Kompositionslehrer an der Musikhochschule in Freiburg im Breisgau tätig. Zu seinen Schülern zählte auch Hans Werner Henze.

Fortners Werk trägt, gesehen als Ganzes, Züge von Regers Kontrapunktik, Stravinskys Rhythmus, Hindemiths erweiterter Tonalität, Schönbergs Zwölftonsystem, Bruckners sinfonischer Mächtigkeit; es ist kuhl bis zur Schroffheit, heißblutig bis zu fast romantischen Ausbrüchen, wie mit der Logarithmentafel errechnet und gleichzeitig leidenschaftlich-musikantisch. Es greift zuruck auf Altklassik und stößt vor in die jüngsten Bereiche der Neuen Musik, findet textliche Anregungen bei alten kirchlichen Worten, bei dem Römer Catull, dem Deutschen Brecht, dem Spanier García Lorca. Grübelndes Versenken steht neben heiterer Ausgelassenheit. Diese Vielschichtigkeit und vor allem sein ursprüngliches Musikantentum zwingt er zusammen durch eine formale Zucht, die zuweilen überstreng anmutet.

Die Einzelwerke durchmessen folgerichtig eine Stufe nach der anderen, fuhren jedoch zu keinem „System"-Bekenntnis; selbst die Hinwendung zur Zwölftonkomposition, beginnend nach dem zweiten Weltkrieg, erscheint nicht als unwiderrufliches Credo, jedenfalls nicht im Sinne einer Askese. So vieles auch an den späteren Werken mehr vom notenlesenden Auge als vom nur aufnehmenden Ohr gewürdigt werden kann – der Wunsch, die künstlerische Aussage möge verstanden, begriffen und nacherlebt werden, offenbart sich schon in der Klangmächtigkeit (nicht Massigkeit), mit der sie vorgetragen wird.

Vokalwerke:

„Die vier marianischen Antiphonen" (1928); mit ihnen erregte Fortner erst-

mals Aufmerksamkeit; polyphon-kontrapunktisch verdichtet; für Altsolo, gemischten Chor, 9 Soloinstrumente, Orgel, Orchester.

„Grenzen der Menschheit" (1930), nach Goethe, wirkungsvolle Klangausnutzung, für Bariton, gemischten Chor, Orchester.

3 Psalmen für Frauen- und Knabenchor (1930).

3 geistliche Gesänge für A-cappella-Chor (1932), Texte nach M. Claudius, Rilke und nach der Bibel.

„Deutsche Liedmesse" für A-cappella-Chor (1934).

„Nuptiae Catulli" (1937) für Tenorsolo, Kammerchor und -orchester.

„An die Nachgeborenen" (1947), Kantate nach B. Brecht, für Sprecher, Tenor, gemischten Chor, Orchester.

„Zwei Exerzitien" (1948), nach B. Brecht, für 3 Frauenstimmen und 15 Instrumente.

„Mitte des Lebens" (1951), nach Holderlin, für Sopran und Instrumente.

„The creation" (1954), Baritonkantate mit großem Kammerorchester.

„Isaaks Opferung" (1952), nach Bibeltexten, für Alt-, Tenor- und Baßsolo und 40 Instrumente („oratorische Szene").

„Chant de naissance" (1959, Text nach Saint-John Perse), Kantate für Sopransolo, funfstimmigen Chor, Violinsolo, Streicher, Blaser, Harfe, Schlagzeug.

Arie (1951), aus Eliots „Mord im Dom", für Mezzosopran, Bratsche, Kammerorchester.

Lieder: 4 Gesange nach Holderlin für tiefe Stimme und Klavier („An die Parzen", „Schicksalslied", „Abbitte", „Geh unter, schone Sonne"; 1933).

„Shakespeare-Songs" mit Klavier (1946).

Instrumentalwerke:

Tokkata und Fuge für Orgel (1930).

Konzert für Orgel und Streichorchester (1932); auch für Cembalo (1935).

Concertino für Bratsche und kleines Orchester (1934).

Orchestersuite nach Musik von J. P. Sweelinck (1930).

Schwäbische Volkstänze für Orchester (1937).

Capriccio und Finale (1940), erstes der wesentlichen Orchesterwerke Fortners.

„Ernste Musik" für Orchester (1941).

2 Streichermusiken (1933 und 1944).

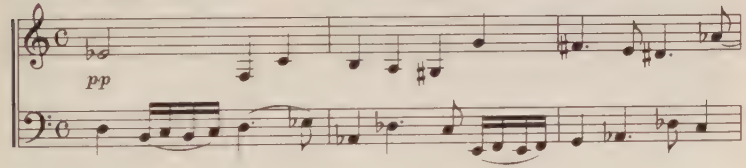
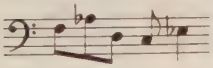
Sinfonie 1947 (Uraufführung 1948), viersatzig: Allegro (Bauformeln in standigem Wechsel von 5/4 und 4/4) – Adagio (ein deklamatorisches Thema im Wechsel mit einem emptindsamen) – Poco allegretto (mit zwei Soloflöten) – Schnelle Viertel (Riesenbau mit Fuge).

Klavierkonzert (1943).

Fantasie über b-a-c-h (1950) für 2 Klaviere, 9 Soloinstrumente und Orchester, Zwölftonwerk, für den Notenleser kunstvoll im Satz, für den Hörer schwierig, doch in vielen Einzelheiten unmittelbar ansprechend. Dreisatzig

mit einleitendem Largo (mit b-a-c-h beginnende Tonreihe in Bässen und Holzbläsern, dann motivisch weitergeführt) zum Allegro-Kopfsatz, gegliedert durch vier Generalpausen, das Prestissimo-Scherzo konzertierend in den Soloinstrumenten, im Schluß-Adagio klar erkennbare Reihenthematik und -verarbeitung.

Fortner: Fantasie über b-a-c-h

Sinfonie 1947 (Finale)

Violinkonzert („Canzone")

Violinkonzert (1947), mit großem Kammerorchester, virtuos, dankbar für den Solisten, musikalisch-logisch gebaut. Kopfsatz zweithematisch, zweiter Satz eine über fünf Baßtonen aufgebaute „Canzone" mit stürmischem Mittelteil, Schlußsatz (Introduzione und Rondo) wirkungsvoll trotz geigerischer und kompositorischer Komplizierungen.

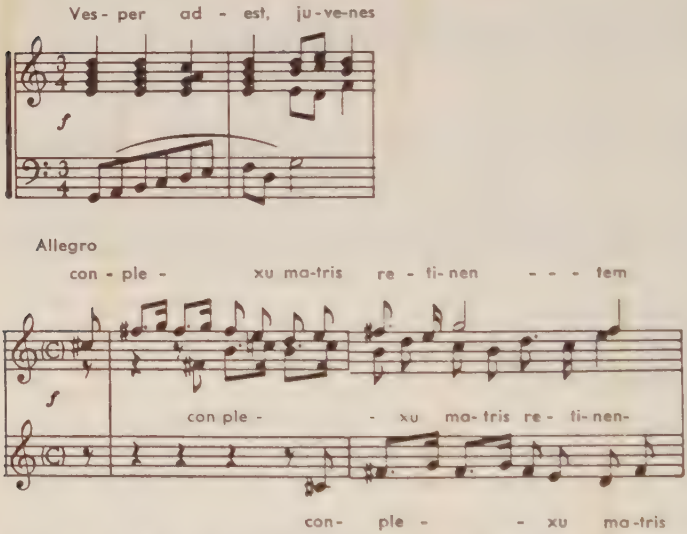
Cellokonzert (1951), mit großem Orchester, Zwölftonwerk, dreisätzig: Allegro poco moderato (mit Fanfareneinleitung) – Poco allegretto (mit einem Tschaikowski ironisierenden Geschwindmarsch) – Variationenfinale (mit voller Klangentfaltung).

„Mouvements" für Klavier und Orchester (1954), Zwölftonwerk mit greifbarer Thematik, Bilderfolge, die durch thematische Grundzüge einheitlich wirkt und klar gegliedert ist: Prélude – Etude I – Interlude – Etude II – Epilogue. Musikantisch bei sorgsamster Arbeit.

Präludium und Thema mit sieben Variationen (1957).

Kammermusik: neben einer Cellosuite (1932), einer Violin-Klavier-Sonate (1945), einer Cello-Klavier-Sonate (1948) vor allem drei Streichquartette (1930,1938, 1950), die ersten beiden fünfsätzig, das dritte viersatzig (Allegro moderato – Allegro poco scherzando – Largo – Presto), trotz Zwölftonreihen mit tonalen Schwerpunkten. Als stärkstes kammermusikalisches Werk

gilt das fünfteilige Streichtrio (1953), Zwölftonwerk, kompositorisch durch Krebsgang bestimmt, formal und klanglich ausgewogen. Ferner u.a. die sechssätzige, neoklassizistische Serenade für Flote, Oboe und Fagott (1945), „New Delhi music" für Flote, Violine, Cello und Cembalo (1956).

Fortner: „Nuptiae Catulli"

Klavier solo: Sonatina (1934), „Kammermusik für Klavier" (1948; hier ein Beispiel für den Fortnerschen Rhythmus in der Serenata: ständige Begleitformel von vier Sechzehnteln, einer Sechzehnteltriole und einem Achtel, wobei die Formel von Takt zu Takt um ein Achtel schwerpunktmäßig verschoben wird), „Sieben Elegien" (1950).

Orgel: Tokkata und Fuge (1930), Praambel und Fuge (1935).

Bühnenwerke:

Buhnenmusik zu „Lysistrata" von Aristophanes (1945).

Ballett „Die weiße Rose" (1951, nach Oscar Wildes „Geburtstag der Infantin"), daraus die gleichnamige Konzertsuite mit heiter-witzigen, doch auch ernsten Zwölftonwendungen: Tanz der Blumen – Tanz der Prinzessin mit den Gespielinnen – Kinderstierkampf – Tanzerknaben der Kathedrale – Zigeunerszene – Tänze und Tod des Zwerges.

„Ballet blanc" (konzertant 1958).

„Bluthochzeit" (1957, nach der gleichnamigen lyrischen Tragödie von García

Lorca); Zwölftondrama, mit dem Fortner Lorcas Werk „zu Ende singen" wollte. Wirklich gelungen ist das wohl nur in der schon 1953 entstandenen, auch einzeln aufgeführten Szene „Der Wald" (für Sopran, Tenor, Bariton, Sprecher und Orchester).

„Corinna" (1958, Kurzoper nach G. de Nerval).

„In seinem Garten liebt Don Perimplin Belisa" (1962, Oper nach García Lorca); wiederum Zwölftonwerk mit konzentrierter, fast punktueller Sprache in Klang und Ton.

Förtsch, Johann Philipp (1652–1732), Arzt, Jurist, Regierungschef, Sänger, Kapellmeister, Textdichter, Komponist von Kantaten, vielstimmigen Instrumentalwerken, Opern, auch Verfasser musikpädagogischer Schriften. Von Förtsch stammen mindestens 12 Opern, die er für das 1678 eröffnete Opernhaus in Hamburg geschrieben hat (darunter „Das unmöglichste Ding" 1684, „Xerxes", „Cain und Abel", beide 1689, „Don Quixotte" 1690).

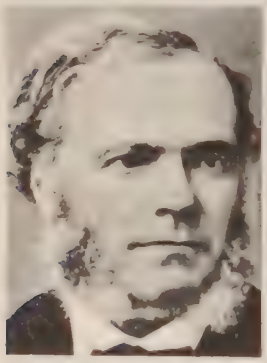
Foss, Lukas (geb. 1922, Nordamerikaner), studierte u. a. bei Hindemith, folgte Schonberg als Universitatslehrer; Pianist, Dirigent, Komponist. Sein Stil zeigt Einflusse von Bach, Mozart, Beethoven, ist im Ganzen aber mehr Hindemith und Stravinsky verpflichtet. Hervorstechend die lebendige Frische seiner Arbeit. Begann mit Klavierstucken und Liedern, schrieb später Orchester- und vor allem Vokalwerke. Zu nennen: Kantaten „Die Prarie" (1942), „Song of anguish" (1945), „Song of songs" (1946), „Behold I build a house" (1950), das Oratorium „Ein Marchen vom Tode" (1952, mit Sprecher), Orchesterwerke, zwei Klavierkonzerte, je ein Oboen- und ein Klarinettenkonzert, Opern (so „Der springende Frosch" 1949, „Griffelkin" 1955), Kammermusik.

Françaix, Jean (geb. 1912, Franzose), Schuler von Nadia Boulanger, schon frühzeitig mit Werken bei den Veranstaltungen der Internationalen Gesellschaft fur Neue Musik vertreten, zuweilen als der „jungere Ravel" bezeichnet. Knappe Themen oder Motive, Terz-Übereinanderlagerungen in der Harmonik, klarer, meist zweiteiliger Rhythmus, übersichtliche Form, Vorliebe für ornamentale Auszierungen und vor allem ein leicht ironisierender, zierlicher Witz unterscheiden diesen neufranzosischen Komponisten trotz aller Modernitat von den Modernisten. Schrieb Kammermusik in verschiedener Besetzung, Klavierwerke (u. a. „Funf Portrats junger Madchen" 1936), zahlreiche Orchesterstucke und Konzerte (u. a. „Hofische Musik fur Flote, Violine und Orchester" 1937, „Musikalisches Spiel uber drei Noten" für Orchester 1953), Chorwerke (u. a. eine „Ode an die Gastronomie" 1953), viele Ballettmusiken nach älteren und neuen Dichtern (u. a. „Des Kaisers neue Kleider" 1936, „König Midas" 1957), Filmmusik (u. a. „Die Perlen der Konigin" 1937), ein Oratorium „Apokalypse nach Johannes" (1939), Opern (u. a. „Der hinkende Teufel" 1937, „La main de gloire" 1950, „Paris für uns zwei" 1957), Lieder. Kennzeichnend auch die instrumentalen Kombinations- oder Solover-

suche wie das Quartett für 4 Saxophone (1935), die Orchesterbesetzung in dem genannten Oratorium, die zwei Gitarrenstücke (1950) oder die „Biergartenmusik" (1947).

Franchetti, Alberto (1860–1942, Italiener), studierte außer in Italien auch in Deutschland, wollte den italienischen Verismus mit dem deutschen Musikdrama nachwagnerischer Prägung verschmelzen. Schrieb 11 Opern, einige davon auch in Deutschland aufgeführt, so „Christoph Columbus" (1892), „Germania" (1902, eine Oper aus den deutschen Freiheitskriegen).

Franck, César (1822–1890, in Lüttich geborener Franzose), studierte in Lüttich und Paris, wo er sich 1843 endgültig als Organist niederließ (seit 1872 Professor der Orgelklasse am Konservatorium). Bahnbrecher für den französischen instrumentalen Impressionismus; neuartig die „zyklische" Form, d. h. die Wiederkehr derselben Themen und Motive in fast allen Sätzen; farbig gelöster, vielfach chromatisch durchsetzter Klang, Themen oft weiblich endend. Hauptwerke: Oratorien (u. a. „Die Seligpreisungen" 1880), Motetten, A-cappella-Chöre, Messe, Psalm, Offertorien, die Opern „Hulda" (1894) und „Ghiselle" (1896), Orgelkompositionen, Kammermusik (berühmte Violinsonate A-Dur 1886, ein Streichquartett, 4 Klaviertrios, ein Klavierquintett), sinfonische Dichtungen (z. T. mit Chor oder Klavier), berühmte d-Moll-Sinfonie mit schicksalhaftem Inhalt (1889), sinfonische Variationen für Klavier und Orchester (1885). „Die sinfonische Kunst in Frankreich wurde geboren mit der Schule von César Franck" (Vincent d'Indy).



Franck, Johann Wolfgang (1644 – etwa 1710, wirkte in Ansbach, Hamburg, London, Spanien; bedeutsam als Meister des geistlichen deutschen Liedes und der frühen deutschen Oper (16 Werke), darunter „Hannibal" (1681), „Semiramis" (1683; deutsche Übersetzungen der Texte von P. A. Ziani), vor allem „Die drei Töchter des Cecrops" (1679; Text A. v. Königsmarck) mit der vollständig erhaltenen Partitur. Schrieb außerdem Kantaten.

Franck, Melchior (um 1580–1639), Kapellmeister in Coburg, außerordentlich fruchtbarer Komponist, dessen Gesamtwerk bis heute noch nicht erschlossen ist; vor allem bedeutsam durch seine vielstimmigen Instrumentalwerke, weltliche und geistliche Liedkompositionen (u. a. „Deutsche weltliche Gesäng und Täntze" 1604, 4–8stimmig, „Newes liebliches musicalisches Lustgartlein" 1623, „Viertzig newe deutzsche lustige musicalische Täntze" 1623); schrieb später vorwiegend geistliche Werke.

Franckenstein, Clemens von (1875–1942), Unterricht in München (Thuille) und Frankfurt a. M., als Dirigent weltbekannt, Opernintendant in Berlin und München. Nachromantiker mit Vorliebe für Stimmungsmalerei in Einzelheiten, farbig im Klang. Schrieb u. a. 45 Lieder, 9 Orchestergesänge, Chorwerke, Kompositionen für Orchester, Kammermusik, Klavier und die 4 Opern „Griseldis" (1898, Text O. F. Mayer), „Fortunatus" (1909, Text J. Wassermann), „Rahab" (1911, Text O. F. Mayer), „Li-Tai-Pe" (1920, Text R. Lothar).

Frank, Marco (1881–1955, Österreicher), studierte in Neapel und vor allem in Paris, wirkte als Bratscher in Wien, New York und wieder in Wien. Seine Begabung, wirkungsvolle Opernmusik zu schreiben, wurde durch Massenet und durch R. Strauss sehr gefördert. 6 Opern, darunter „Die drei Musketiere" (1897), „Eroica" (1919, Text R. Batka), „Das Bildnis der Madonna" (1925, Text L. Ring), „Die fremde Frau" (1937, Text F. Schreyvogl); ferner Sinfonien, sinfonische Dichtungen, ein Requiem, ein deutsches Stabat mater, Lieder.

Frankel, Benjamin (geb. 1906, Engländer), vielseitiger Komponist, der viel beachtete Kammermusik (Streichquartette), bildhafte Filmmusik und Orchesterwerke schreibt (u. a. Violinkonzert 1952, eine Art Requiem für die im 2. Weltkrieg getöteten Juden).

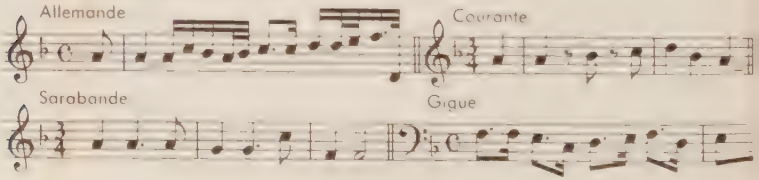
Franz, Robert (1815–1892), wirkte ausschließlich in seiner Vaterstadt Halle (Saale) als Organist, Leiter der Singakademie und Universitätsmusikdirektor; seit 1843 gehörleidend, seit 1868 ertaubt. Schrieb neben Chorwerken vor allem rund 350 Lieder, davon etwa ein Viertel nach H. Heine. Sie sind durchweg volksnah (Franz liebte die deutschen Volkslieder der Reformations- und Vorreformationszeit), meist Strophenlieder, dabei sorgfältig gearbeitet. Franz studierte immer wieder Bach und Händel, deren Werke er in vielumstrittenen Ausgaben bearbeitete. Zwar schätzte er seine Vorgänger, doch „bei Schubert ist die Melodie oftmals überwuchernd, bei Schumann das Deklamatorische." Und weiter: „Ich habe Empfindungen, nicht Worte komponiert"; daher der Versuch, sich auf das Wesentliche zu beschränken, ja – bis auf Ausnahmen – nicht konzertmäßig zu komponieren. Zu den Ausnahmen gehört vor allem „Gewitternacht" (nach Osterwald). Gegenbeispiel etwa das „Ständchen" des gleichen Dichters („Der Mond ist schlafen gangen"). Ungefähr in der Mitte steht Wolfgang Müllers „Im Herbst" („Die Heide ist braun"). Die Lieder von Franz sind aus dem Konzertsaal fast völlig verschwunden, der Hausmusik bieten sie kostbare Aufgaben. Aufschlußreich ist der Vergleich seiner Mörike-Vertonungen (op. 27 und 28) mit den Vertonungen von Schumann, Hugo Wolf und Pfitzner, etwa „Er ist's" („Frühling läßt sein blaues Band wieder flattern durch die Lüfte"), „Früh, wenn die Hähne krähn", „Ein Stündlein wohl vor Tag".

Frauenlob s. Heinrich von Meißen.

Frescobaldi, Girolamo (1583–1643, Italiener), vielgeruhmter Organist und Cembalist, wirkte vorübergehend in den Niederlanden, in der Hauptsache in Italien (St. Peter zu Rom). Wichtiger als seine Vokalwerke sind die Kompositionen für Tasteninstrumente; dabei macht sich die Unterscheidung zwischen Orgel- und Klavierstil mehr und mehr bemerkbar. Mit seinen Tokkaten, Ricercari, Variationen, die wegen ihrer „Affektenkunst" bewundert wurden und in denen er aus stimmverschiedenen Variationsketten Vorformen der Suite entwickelte, wurde er ein wichtiger barocker Anreger besonders der deutschen Instrumentalkomponisten (Froberger, der die vier Kernsatze der Suite festlegte, war jahrelang Frescobaldis Schüler).

Fricker, Peter Racine (geb. 1920, Engländer, abschließender Unterricht bei Mátyás Seiber; bedient sich in seiner kontrapunktisch-linearen Schreibweise der verschiedensten Formgerüste vom Rondo bis zur seriellen Technik; einer der selbständigsten Köpfe der jüngeren englischen Komponisten. Schrieb u. a. zwei Sinfonien (1950, 1951), eine Tanzszene für Orchester 1954, „Praludium, Elegie und Finale" für Streichorchester (1952), je ein Violin-, Bratschen- und Klavierkonzert (1951, 1953, 1954), eine konzertante Rhapsodie für Violine und Orchester (1954), mehrere „Concertantes", davon eine für 3 Klaviere, Streicher und Pauken (1951), zwei viel beachtete Streichquartette (1949, 1953), ein Blaserquintett (1951), Klavier- und Orgelwerke, auch Vokalmusik (Oratorium „Vision of judgement" 1957).

Froberger, Johann Jakob (1616–1667), Hoforganist (1637) in seiner Vaterstadt Stuttgart, studierte dann in Italien bei Frescobaldi, wirkte lang in Wien, machte ausgedehnte Kunstreisen nach Dresden, London, Paris, überallher Anregung für sein Schaffen mitbringend. Phantasiereichtum und rhythmische Vielseitigkeit, dabei stets zuchtvoll in Ricercari, Tokkaten, Suiten. Legte Zahl und Art der Suitenkernsatze endgültig fest (Allemande Courante Sarabande Gigue), nicht aber die Reihenfolge (bei ihm stand die Gigue meist an zweiter Stelle). Die Suiten sind, deutlich erkennbar, aus den Variationenketten Frescobaldis herausgewachsen; daher Einheit des thematischen Materials für die vier Satze, Variationsprinzip innerhalb der Satze, doch auch ein Satz als Variation eines anderen.

Froberger: Satzanfänge einer Suite

Froidebise, Pierre (geb. 1914, Belgier), Dirigent, Organist, Konservatoriumslehrer, Komponist; gründete in Luttich die Komponistenvereinigung „Variation", versucht, die ihm zu einseitig erscheinende Zwölftonlehre zu modifizieren, nämlich den ihr innewohnenden Kern einzubetten in die Musikentwicklung der vergangenen sieben Jahrhunderte. Schrieb Werke für Orchester, Chor, Sologesang, Klavier, Orgel, Kammer-, Film-, Bühnenmusik.

Frommel, Gerhard (geb. 1906), Schüler von Grabner und Pfitzner, heute selbst angesehener Kompositionslehrer. Obwohl gleich weit entfernt vom Impressionismus wie vom Zwölftonsystem (ihm sind Thema und Tonalität entscheidend), versagt er sich nicht neuzeitlichen Anregungen, die er seinem persönlichen Stil einschmilzt. Schrieb u. a. Sinfonien, Konzerte (darunter eines für Violine und Akkordeonorchester), Klavier- und Kammermusik, Chorwerke, Lieder (vor allem nach Stefan George).

Fulda, Adam von s. Adam von Fulda.

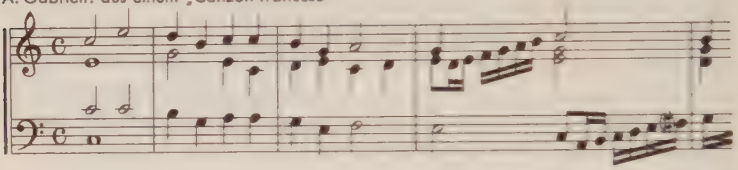
Furtwängler, Wilhelm (1886–1954), der in aller Welt als Ausdeuter klassischer und romantischer, aber auch neuerer Musik berühmte Dirigent, studierte in München (Rheinberger, Beer-Wallbrunn, Ansorge), schrieb zwar schon mit 17 Jahren eine Sinfonie, widmete sich dann aber fast ausschließlich dem Dirigieren. Schrieb ein Tedeum (1910), zwei weitere Sinfonien (1947 und 1954), ein sinfonisches Konzert für Klavier und Orchester (1937), zwei Sonaten für Violine und Klavier (1937 und 1940), fast alle ausgedehnte, leidenschaftliche Bekenntniswerke.

Fux, Johann Joseph (1660–1741, Österreicher), Abkömmling einer Bauernfamilie; über sein Studium ist nichts bekannt, wahrscheinlich lernte er in Italien. War in Wien in verschiedenen Stellungen tätig, zuletzt als 1. Hofkapellmeister. Sein Wirken als Kapellmeister, als Theoretiker (berühmt sein Kompositionslehrgang „Gradus ad Parnassum" 1725), als Kirchen- und als Opernkomponist hat zu einer Hochblüte der österreichischen Barockmusik geführt, seine Opern wurden mit einem Riesenaufgebot von Mitwirkenden (über 300) und Szenenwerk aufgeführt. Doch mit seinem Tode begann auch sein gesamtes Werk zu verfallen, wohl weil es in seinem bewußten, nur äußerlich etwas „modernisierten" Traditionalismus allzusehr der Vergangenheit verpflichtet war. Das Gesamtwerk ist noch nicht völlig durchforscht, u. a. 12 Oratorien (Texte meist von P. Pariati), über 50 Vespern und Psalmen, etwa ebensoviele Messen, 3 Requiems, zahlreiche Orchesterpartiten (-„ouverturen"), etwa 40 Triosonaten, einige Klavierwerke, 18 Opern, darunter „Daphne" (1714), „Orpheus und Eurydike" (1715), „Äneas" (1731; Text P. Metastasio).

Gabrieli, Andrea (um 1510–1586, Italiener), Schüler von Willaert, Lehrer seines Neffen Giovanni Gabrieli und von H. L. Haßler, war Organist an der Markuskirche in Venedig. Sein Wirken war richtungweisend durch die Weiterentwicklung von Willaerts doppelchorigen Kompositionen (die Markuskirche

hatte zwei Orgeln und bot damit die Möglichkeit, zwei Chor- u. Instrumentalgruppen aufzustellen). Anfangs benutzte er zwei gleichbesetzte, instrumentalgestützte Chöre, dann schrieb er in gegensatzreicher Besetzung mit Klangwechsel, Echowirkung usw. Neben Orgelwerken sind überliefert vor allem Madrigale, Motetten, Messen, „Concerti", drei- bis sechzehnstimmig in verschiedener Vokal- u. Instrumentalbesetzung.

A. Gabrieli: aus einem „Canzon francese"



Gabrieli, Giovanni (1557–1613, Italiener, Schüler seines Onkels Andrea G. und dessen Nachfolger als Markusorganist in Venedig; 1575–79 bei Orlando di Lasso in München; selbst ein hervorragender Lehrer vieler berühmter Komponisten (besonders H. Schütz), baute den mehrchörigen Stil seines Onkels weiter aus, verlieh ihm einen noch farbigeren, trotz strengem Satz prunkhaften Klang, indem er die Stimmbesetzungen der zwei oder drei Chöre weiter mischte, die „Tutti" schärfer von den „Soli" trennte, das Klangbild durch Kurzmotive der Instrumente belebte. Überhaupt ist sein instrumentales Werk vielleicht noch mehr zukunftweisend als sein vokales (Wirkung vor allem auf die deutschen Komponisten). Das Gesamtschaffen ist bis heute noch nicht zu übersehen. Hauptwerke: 6–19stimmige Sacrae Symphoniae für Sänger oder (!) Instrumente, (1597 und 1615), 3–22stimmige Canzoni e Sonate (nach 1600) „für jegliche Art von Instrumenten", viele Madrigale, Ricercari.
Gabrielli, Domenico (1659–1690, Italiener), einer der ersten, die dem damals nur als verhältnismäßig starres Baßinstrument gebrauchten Violoncello solistische Aufgaben zuwiesen, da er selbst ein hervorragender Cellist war. Schrieb auch drei Oratorien und elf Opern (vor allem für Venedig).
Gade, Niels Wilhelm (1817–1890, Dane), ursprünglich Geiger, wurde 1841 berühmt durch seine heute noch gespielte Ouverture „Nachklänge von Ossian". Studierte dann in Leipzig, gefördert durch Schumann (der dem musikalischen Namen g-a-d-e – Stimmung der Violinsaiten – in den „Kinderstücken" ein Denkmal setzte) und Mendelssohn, neben dem er die Gewandhauskonzerte dirigierte. Seit 1848 wieder in Dänemark als Organist, Dirigent, Konservatoriumsleiter. Führer des „mendelssohn-vermischten, weichlichen Skandinavismus" (Grieg) romantischer Prägung. Hauptwerke: acht Sinfonien, sieben Ouverturen programmatischer Art, Orchesterstücke, zwei Violinkonzerte, Kammer-, Klavier-, Orgelmusik, Singspiel- und andere Bühnenmusik,

Chorwerke, ein-, zwei- und dreistimmige Lieder mit Klavier (viele davon noch heute in Dänemark volkstümlich).

Gagliano, Marco da (um 1575 in Gagliano/Toskana geb., daher sein Name, gest. 1642, Italiener), Priester, Hofkapellmeister in Florenz, schrieb zwar auch viel im „alten Stil", wird aber besonders gerühmt als einer der ersten Opernkomponisten des „Stile rappresentativo", so der „Dafne" (1608), die Peri über sein eigenes gleichnamiges Werk nach dem gleichen Textdichter (Rinuccini) stellte.

Gagnebin, Henri (geb. 1886, Schweizer), Kompositionsschüler von V. d'Indy an der Pariser Schola Cantorum, seit 1925 Leiter des Konservatoriums zu Genf. Schrieb in gemäßigt modernem Stil protestantische Chor- und Orgelmusik (u. a. ein Oratorium „Franz von Assisi"), zahlreiche Lieder, verschieden besetzte Kammermusik, Klavierstücke, je ein Klavier-, Cello- und Klarinettenkonzert, Sinfonien (choreographisch), Bühnenmusik.

Gál, Hans (geb. 1890, Österreicher), gleich geachtet als Musikwissenschaftler, Dirigent und Komponist, wirkt in England als Universitätsdozent. Im Innenbau seiner Werke setzt er Brahms fort, seine Instrumentierung ist an R. Strauss geschult; u. a. 3 Sinfonien, mehrere Ouverturen (z. B. „Pickwickian overture" 1940), feingeistige Kammermusik (auch für Mandolinen) mit und ohne Klavier, Kompositionen für Männer-, Frauen- und gemischten Chor (z. B. „Requiem für Mignon" für Bariton, gemischten Chor, Orchester, „Lebenskreise" 1956), ein- und mehrstimmige Lieder, Bühnenmusik, Opern (u. a. „Der Arzt der Sobeide" 1919, Text von F. Zoref, „Die heilige Ente" 1923, „Das Lied der Nacht" 1926, „Die beiden Klaas" 1930, Texte dieser drei Opern von M. Levetzow).

Gallus, Jacob (1550–1591, Österreicher; auch unter Namen wie Handl, Hähnel, Handl bekannt), kam in der Jugend in viele Städte des damaligen Österreichs, wurde später Kapellmeister in Olmütz, schließlich in Prag und steht mit seinem hochgerühmten Werk mitten im Wandel von den Kirchentonarten zum Dur-Moll-Denken. Er ist als Kontrapunktiker den Niederländern und als Komponist mehrchöriger Werke den Venezianern verwandt. Hauptwerk: „Opus musicum", 4 Bücher (1586–90).

Galuppi, Baldassare (1706–1785, Italiener), schon sehr früh berühmt über seine venezianische Heimat hinaus (wirkte längere Zeit in London und Petersburg), seit 1748 zweiter, seit 1762 erster Markuskapellmeister. Ihm werden mindestens 112 Opern zugeschrieben (die besonders beliebten Buffoopern meist nach Texten von Goldoni und Zeno, die übrigen vielfach von Metastasio), zum größten Teil Soloopern, also ohne Chöre, Ballette usw.; darunter „Dido" (1741), „Der Philosoph auf dem Lande" (1754), „Ariadne und Theseus" (1763), „Iphigenie in Tauris" (1768). Ferner 27 Oratorien, über 50 Klaviersonaten, Konzerte für Klavier, Flöte, viel Kirchenmusik.

Gaßmann, Florian Leopold (1729–1774, Österreicher), wirkte hauptsächlich in Wien und Venedig. So sehr seine kontrapunktisch geschriebenen Kirchen-, Orchester- und Kammermusikwerke seinerzeit geschätzt wurden (Mozart, Haydn), den Haupterfolg hatte er mit komischen Opern. Texte vielfach nach Goldoni), in denen er dem damaligen venezianischen Geschmack ebenso huldigte wie dem deutschen Singspielpublikum. Von den 22 Bühnenwerken hat sich die „Contessina" bis in das 20. Jahrhundert erhalten (1770, Text von Goldoni, in deutscher Übersetzung „Die junge Gräfin", erste Übersetzung von J. A. Hiller, Neubearbeitung von L. K. Mayer).

Gast, Peter (eigentlich Heinrich Koselitz; 1854–1918), studierte in Leipzig, lebte lange in Venedig, schrieb viele Klavierlieder und Orchestergesänge, programmusikalische Orchester- und Kammermusik. Sein Versuch, die deutsche Musikdramatik Wagners durch Hinwendung zu einem vergangenen italienischen Opernstil zu überwinden, wäre vergessen, wenn sich nicht Nietzsche begeistert für ihn eingesetzt hätte. Das einzige Bühnenwerk, „Der Löwe von Venedig", ist eine Nachahmung von Cimarosas „Heimlicher Ehe" und wurde auch 1891 unter diesem Titel uraufgeführt.

Gatty, Nicholas Comyn (1874–1946, Engländer). Organist, Dirigent, Musikkritiker, Komponist. Gehört zu jenen Komponisten, die sich vergeblich bemühten, eine das englische Publikum ansprechende Form der heimischen Oper zu schaffen (wirklich gelungen ist das erst B. Britten). Von seinen 7 Bühnenwerken sind zu nennen: „Der Sturm" (1920, nach Shakespeare) und der Einakter „Prince Ferelon" (1922, Text vom Komponisten).

Gaveaux, Pierre (1761–1825, Franzose), anfangs Kirchen-, dann Opernsänger, hatte frühzeitig Erfolge als Opernkomponist, viel angefeindet wegen eines Freiheitsliedes nach dem Sturz Robespierres, schrieb 33 Opern, darunter „Léonore ou Die Gattenliebe" (1798, Text von J. N. Bouilly, nach dem auch Beethoven seinen „Fidelio" komponierte).

Gebhard, Max (geb. 1896), kommt wie seine Brüder Hans (geb. 1897) und Ludwig (geb. 1907) aus der Schule Reger. Haas, schreibt wie diese einen gemäßigt modernen polyphonen Stil. Alle drei Brüder haben sich Verdienste um Chorpflege, Schulmusik und Musikerziehung erworben.

Gédalge, André (1856–1926, Franzose), hervorragender Lehrer mehrerer französischer Komponistengenerationen (u. a. Ravel, Rabaud, Florent Schmitt, Honegger, Ibert, Milhaud); als Komponist keiner Richtung angehörig, bedeutend als Kontrapunktiker und Meister der Instrumentation, weder „literarisch noch malerisch" gerichtet, wie er es von einer seiner 4 Sinfonien gesagt hat. Orchester-, Kammer-, Klaviermusik, 7 Bühnenwerke, Lieder- und Chorwerke.

Geierhaas, Gustav (geb. 1888), studierte in München (Komposition bei F. Klose), war an der dortigen Akademie der Tonkunst 33 Jahre als Lehrer

tätig. Als Komponist später Vertreter der „Münchener Schule", der Spätromantik verpflichtet, doch für Neuerungen aufgeschlossen. Wichtigste Werke: Orchestervariationen über ein eigenes Thema, Streichquartette, Lieder, eine Orgelpassacaglia und eine Choralfantasie und Fuge über „Mitten wir im Leben sind" für Orgel.

Geiser, Walther (geb. 1897, Schweizer), Kompositionsschüler von H. Suter, dann Konservatoriumslehrer und Bach-Chor-Dirigent in Basel. Anfangs durch den französischen Impressionismus beeinflußt, dann mehr und mehr in den Vorstellungskreis von Busonis „Neuer Klassizität" geraten. Sein Schaffen ist teils rein musikalisch, teils durch religiöse und bildungsmäßige Momente bestimmt. Konzerte für Orchester und verschiedene Soloinstrumente, Ouvertüren, Sinfonie (1953), Kammermusik, Orgel- und Klavierwerke, Lieder, Orchestergesänge, Chorwerke (Stabat mater für Bariton, Chor, Orgel, Orchester, 1935, „100. Psalm" für Männerchor, 1953).

Geminiani, Francesco (1679 oder 1680–1762, Italiener), Schüler u. a. von Corelli und A. Scarlatti, wirkte als Orchestergeiger in seiner Vaterstadt Lucca, ging 1711 nach Neapel, dann als hochberühmter Lehrer 1714 nach London, wo er – abgesehen von den Jahren in Paris 1749–55 – zeitlebens gewirkt hat. Schrieb die erste brauchbare Violinschule „The art of playing on the violin" (1731), eine Gitarrenschule u. a. Lehrwerke. Veröffentlichte zwei Gruppen von je 12 Violinsonaten, außerdem 12 Concerti grossi; bearbeitete eigene und fremde (Corelli) Kompositionen als Concerti grossi.

Genée, Richard (1823–1895), Sohn eines Baßisten und Theaterdirektors, selbst Theaterkapellmeister in vielen Städten, übersetzte und schrieb zahlreiche Operettentexte (besonders für J. Strauß, Millöcker, Suppé), komponierte eine Reihe von Operetten wie „Der Seekadett" (1876), „Die letzten Mohikaner" (1879), „Die Dreizehn" (1887).

Genzmer, Harald (geb. 1909), Schüler von Hindemith, dessen Kompositionsweise er ebenso fortsetzt wie dessen Bestreben, aus der Praxis für die Praxis der Laien wie der Berufsmusiker zu schreiben. Erst verhältnismäßig spät schuf er auch Großwerke. Sein Eintreten für das Trautonium betrifft nur ein Randgebiet seines Wirkens. Schrieb Klavierwerke zweihändig, vierhändig und für 2 Klaviere, Kammermusik in verschiedener Besetzung, Orchesterwerke wie „Pachelbel-Suite" (1945), „Bremer Sinfonie" (1943), „Sinfonische Musik" (1941), Sinfonien für großes und für Streichorchester, „Sinfonischer Prolog" (1959), Konzerte für Flöte (1954), Klavier (1949), Klavier und Flöte (1945), für Trautonium (1940), für Mixturtrautonium (1952), für Cello (1950), ferner Chorwerke wie die „Hymnen" (1946, nach G. von Le Fort, für Soli, Chor, Orchester), eine Messe (1953), Orgelwerke.

Gerhard, Roberto (geb., 1896, Spanier schweizerischer Herkunft), Unterricht in München und Barcelona, später in Wien bei Schönberg, wirkte in

Deutschland, Österreich, Spanien, jetzt in England. Fand Anschluß an die alte, aber auch an die neue spanische Musik, deren Eigentümlichkeiten auch durch die späteren Zwölftonwerke unverkennbar hindurchschimmern. Schrieb Opern, Zarzuelas, Ballette, Schauspiel-, Film-, Funkmusik, eine Sinfonie (1953), ein Violin- und ein Klavierkonzert (1950, 1952), Kammer- und Klaviermusik, Vokalwerke.

Gershwin, George (1898–1937, Nordamerikaner), ursprünglich reiner Unterhaltungsmusiker (Schlager, Songs, Operetten, Revuen), schrieb auf Veranlassung des Jazzkönigs Paul Whiteman die „Rhapsodie in blue" (Klavierkonzert mit Jazzorchester, 1924), die ihn weltberühmt machte. Ferner eine 2. Rhapsodie (1931), ein Klavierkonzert f-Moll (1925), „Ein Amerikaner in Paris" (1928), „Kubanische Ouverture" (1932), vor allem die Negeroper „Porgy und Bess" (1935, nach dem Roman und Theaterstück „Porgy" von Heyword), eine herbe Mischung von Sentimentalität und Brutalität. Daneben Musik für Film, Funk und Revue. Gershwin vermochte den amerikanischen Optimismus ebenso anzusprechen wie die Gefühlsseligkeit, traf den Schlagerton ebenso genau wie eine dramatische Situation. In diesem Nebeneinander besteht die Unverwechselbarkeit seiner technisch gekonnten Schaffensweise.

Gerstberger, Karl (1892–1955), Jurist und Komponist, Unterricht bei Othegraven, Courvoisier, Haas, Orff, lebte vorwiegend seinem kompositorischen Schaffen, vorwärts gerichtet, aber nicht modernistisch, klare Polyphonie, instrumentalen Experimenten abhold, bevorzugte Vokalkomposition. Vor allem zahlreiche Klavierlieder, Orchestergesänge, viele Konzertkantaten, Kammer-, Klavier-, Orgelmusik, ein Konzert für Streichorchester, eine „Commedia in musica" für Orchester.

Gerster, Ottmar (geb. 1897), Schüler u. a. von B. Sekles, Orchester- und Quartettbratscher, schließlich Professor an verschiedenen Musikhochschulen. In seinen Kompositionen verwendet er Stilelemente der Neuen Musik dort, wo er sie dramaturgisch für erforderlich hält, strebt im allgemeinen einen allverständlichen Ausdruck an. Schrieb Konzerte für Violine, Bratsche, Cello, Klavier, Pauken; für Orchester Suiten, Ouverturen, Sinfonien (darunter „Thüringer Sinfonie" 1953); Klavier- und Kammermusik, eine Reihe von Klavierliedern, Chorwerke a cappella und mit Orchester (u. a. „Das Lied vom Arbeitsmann" 1929, „Eisenkombinat Ost" 1951). Bekanntgeworden vor allem durch seine Opern „Madame Liselotte" (1933, Text von F. Clemes und P. Ginthum), „Enoch Arden oder Der Möwenschrei" (1936, Text nach Tennyson und K. M. von Levetzow), „Die Hexe von Passau" (1941, Text von R. Billinger), „Die Mondscheinprinzessin" (1942, Text von K. Stadler), „Das verzauberte Ich" (1949, nach Raimunds „Alpenkönig").

Gesualdo, Don Carlo, Fürst von Venosa (um 1560–1613, Italiener), einer der Aristokraten jener Zeit, die verschiedene Instrumente beherrschten,

sich eigene Akademien schufen und auch komponierten. Sein Gesamtwerk ist noch nicht erforscht. Schrieb Hunderte von meist 5stimmigen Madrigalen sowie zahlreiche geistliche Kompositionen (Motetten, davon eine durch Strawinsky vervollständigt), etwa zwischen 1594 und 1613. Die Madrigaltexte vielfach von dem ihm befreundeten Dichter Tasso. Seine Harmonik mit ihrer bereits funktionellen Chromatik steht einzig da in der Zeit. Die subjektivistische Art seiner Musik ist Ausdruck einer bis zur Selbstquälerei übersteigerten Erlebnisfähigkeit, die Gesualdos ganzes Leben beherrschte. Aus begründeter Eifersucht ließ er seine erste Frau und deren Liebhaber ermorden und trug wohl auch Schuld am gewaltsamen Tod ihres zweiten Kindes.

Gevaert, François-Auguste (1828–1908, Belgier), Forscher, Lehrer, Dirigent, bedeutsam sein Wirken als Konservatoriumsdirektor in Brüssel (forderte eine allseitig orientierte musische Ausbildung und die Pflege der belgischen Nationalmusik), als Komponist vielbewundert, jedoch ohne Dauerwirkung. Schrieb Opern, Chorwerke, Lieder, Orchester-, Kammer-, Klaviermusik; noch heute studierenswert seine „Instrumentationslehre".

Ghedini, Giorgio Federico (geb. 1892, Italiener), seit 1951 Direktor des Mailander Konservatoriums; fühlt sich der musikalischen Vergangenheit (nicht nur Italiens) ebenso verbunden wie den neuesten Bestrebungen, bindet sich an keine Richtung, sondern folgt seinem eigenen, naturreligiös bestimmten Wesen. Von seinen Kompositionen (Bühne, Chor, Lied, Orchester, Kammermusik) hat er im wesentlichen nur die Spätwerke veröffentlicht. Zu erwähnen das einaktige Bühnenwerk „Billy Budd" (1949, nach H. Melville) und „Die Bacchantinnen" (1948).

Gianneo, Luis (geb. 1897, Argentinier), nimmt die Anregung für sein Komponieren vielfach aus der argentinischen Vergangenheit und Gegenwart, bezeichnete sein Violinkonzert „Aimara" (1942) mit dem Namen eines südamerikanischen Indianerstamms. Schrieb Orchester-, Kammer-, Vokalwerke.

Gibbons, Orlando (1583–1625, Engländer), Sproß einer weitverzweigten Musikerfamilie, mit Auszeichnungen überhäuft, einer der wichtigsten englischen Komponisten vor Purcell, auf dessen Schaffen er stark einwirkte. Schrieb aufgelockerte weltliche und geistliche Vokalwerke, mehrstimmige Streicher-„Fantasien", viele Stücke für Tasteninstrumente.

Gibbs, Cecil Armstrong (geb. 1889, Engländer), einer der bekanntesten Liederkomponisten Englands, auch geschätzt als Komponist von Opern („Twelfth night" 1947), Schauspiel- und Ballettmusik, Chorwerken mit und ohne Begleitung, Orchester- und Kammermusik.

Gilbert, Henry (1868–1928, Nordamerikaner), Schüler von MacDowell, in verschiedenen Berufen tätig, erst nach 1900 ständig Musiker. Mühte sich literarisch und kompositorisch, eine originalamerikanische Musik zu schaffen;

kennzeichnend die Titel einiger Orchesterwerke: „Heitere Ouverture über Negerthemen" – „Negerrhapsodie" – „Amerikanische Tänze" – „Indianische Skizzen"; auch das Chorwerk „An dich, Amerika", bekanntgeworden v. a. seine Ballettpantomime „The dance in place Congo" (1918).

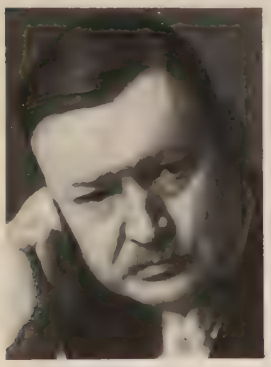
Gilbert, Jean (eigentlich Max Winterfeld; 1879–1942), Kapellmeister im Zirkus, im Variete, an Operettenbühnen. Komponist seichter, aber eingängiger Schlager („Puppchen, du bist mein Augenstern", „Ja, wenn das der Petrus wußte", „In der Nacht, wenn die Liebe erwacht" usw.), mit denen er seine zahllosen Operetten und Possen ausstattete. Bekannteste Operetten: „Die keusche Susanne" (1910), „Polnische Wirtschaft" (1910), „Puppchen" (1912), „Die Tangoprinzessin" (1913). Erst verhältnismäßig spät entwickelte Gilbert der Schwankoperette Berliner Richtung und schrieb dann vor allem beachtliche Filmmusik (u. a. „Zwei Herzen und ein Schlag"). Sein Sohn Robert Gilbert (geb. 1899) schrieb Schlagertexte für etwa 60 Operetten („Im weißen Rößl", „Zwei Herzen im Dreivierteltakt", „Feuerwerk") und über 100 Tonfilme („Der Kongreß tanzt", „Die Drei von der Tankstelle").

Gilson, Paul (1865–1942, Belgier), Schüler u. a. von Gevaert, wurde mit 27 Jahren berühmt durch seine sinfonische Orchesterstudie „Das Meer" (1892) und drei Jahre später durch das Oratorium „Francesca da Rimini" (1895). Schrieb zahllose Werke, meist von Wagner und der Jungrussen beeinflußt, so drei Opern (u. a. „Prinzessin Sonnenschein", 1903), mehrere Ballette, Melodramen, Orchester-, Chor-, Klavier-, Kammermusikwerke, Lieder.

Giordano, Umberto (1867–1948, Italiener), komponierte schon sehr früh Orchestermusik, entdeckte dann seine Begabung für dramatische Musik und erlangte nach anfänglich geringen Erfolgen Weltruhm mit einigen noch heute überall geschätzten Opern verismoser Prägung, in denen er zuweilen ungewöhnlich sicher seine Personen musikalisch charakterisiert. Bekannteste Oper „Andrea Chenier" (1896, Text von L. Illica; trotz mehrfacher Warnung bleibt der Dichter Chenier einer Frau wegen in Paris, wird in den Revolutionswirren zum Tode verurteilt und stirbt zusammen mit der sich freiwillig dem Tode ausliefernden Geliebten). 150 Mus.A. Weitere Opern u. a.: „Das Gelübde" (1892), „Fedora" (1898, nach Sardou, sehr erfolgreich), „Siberien" (1903, Text Illica, tragische Oper; sehr geschätzt, doch wenig aufgeführt), „Madame Sans Gêne" (1915, nach Sardou, komische Oper), „Der König" (1929, Text von G. Forzano, musikalische Komödie); insges. 11 Bühnenwerke.

Glanville-Hicks, Peggy (geb. 1912, Nordamerikanerin), studierte u. a. bei Ralph Vaughan Williams, Egon Wellesz, Nadia Boulanger. Schrieb einige Opern (darunter nach Th. Mann „The transposed heads" 1954), Ballette, Filmmusik, Orchester- und Chorwerke, Kammermusik, betont Rhythmus und Melos unter bewußter Vernachlässigung des Harmonischen.

Glasunow, Alexander, geboren am 10. August 1865 in Petersburg, Sohn eines angesehenen Verlegers, der Geige spielte, und einer Konzertpianistin. Nach seiner 1. Sinfonie (1882) wurde er gefördert durch Balakirew, Rimski-Korsakow, Liszt u. a.; schrieb mit einer die Fachwelt überraschenden Formensicherheit und die Hörer begeisternden Ursprünglichkeit ein Großwerk nach dem andern. 1905–28 Direktor des Petersburger Konservatoriums, daneben einflußreichstes Mitglied großer Organisationen. Seit 1928 in Paris ansässig, wo er am 21. März 1936 starb. Als Dirigent unternahm er Konzertreisen durch ganz Europa und Nordamerika. Nur wenige Musiker des 20. Jahrhunderts sind so mit internationalen Auszeichnungen und Preisen überhäuft worden wie Glasunow.



Den Komponisten Glasunow nennt man zuweilen den „russischen Brahms" wegen seiner Verwurzelung in heimatlicher Volksmusik und seiner gepflegten Haltung. Doch ist er weniger schwerblutig als Brahms, schreibt eleganter trotz hoher kontrapunktischer, thematisch-motivischer Künste, bevorzugt einen erlesenen farbigen, gleichwohl durchsichtigen Orchestersatz, schwelgt in melodiosen Einfällen, ohne dabei den ihm eigenen klaren Aufbau und seine exakte Rhythmik zu verletzen. Während seine fast alle Gebiete der Musik umfassenden Werke in Rußland nach wie vor zum festen Bestandteil des Musiklebens gehören, beginnen sie in der übrigen Welt mehr und mehr zu verblassen, weil bei aller Anerkennung ihres inneren Gehaltes, ihre blühende Farbigkeit mit einer gewissen Zurückhaltung betrachtet wird. Einige Sinfonien (6. und 7.), die sinfonische Dichtung „Stenka Rasin", die Orchesterfantasie „Das Meer", das Violinkonzert a-Moll, die Ballette und die Quartette dürften noch lange Bestand haben.

Werke:

9 Sinfonien, die ersten 8 entstanden zwischen 1881 und 1905, die 9. erst nach des Komponisten Tod aufgefunden.

Sinfonische Dichtungen, darunter „Stenka Rasin" (1885), „Der Kreml" (1890), „Orientalische Rhapsodie" (1889), „Karelische Legende" (1915), „Das Meer" (1889).

Andere Orchesterstücke wie Serenaden, Fantasien, Skizzen, Marsche, Suiten, Konzertwalzer usw.

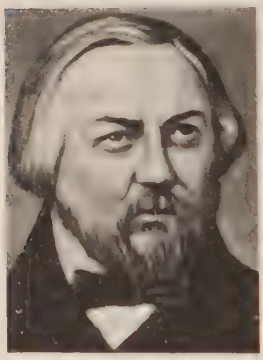
Konzerte für Klavier, Cello, Violine (a-Moll, 1903).

Streichquintett, Streichquartette, Duos.

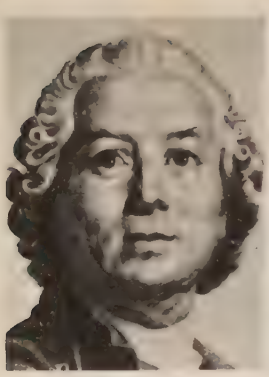
Präludien und Fugen für Orgel.

Sonaten, Präludien, Fugen, Tänze für Klavier.
Schauspielmusiken und Ballette (daraus auch Konzertsuiten).
Chorwerke mit Orchester wie Festkantaten, Lied der Wolgaschiffer.
Orchesterlieder.
Wichtig auch die Vollendung bzw. Instrumentierung von Borodins „Furst Igor" mit Rimski-Korsakow und Borodins 3. Sinfonie.

Glinka, Michail (1804–1857, Russe), studierte ursprünglich Sprachen und nur nebenher Musik, ging seiner Gesundheit wegen 1830–1833 nach Italien, wo er sich eingehend mit der italienischen Musik beschäftigte. Siegfried Dehn, Berlin, wies ihm dann den Weg, auf dem er seine Triumphe feiern sollte, denWeg zur nationalrussischen Musik. Lebte abwechselnd in Rußland, Deutschland, Frankreich und Spanien, nachdrücklich gefördert durch Liszt und Berlioz. Schrieb mehrstimmige Kirchenmusik, Orchesterwerke („Spanische Ouvertüren"), Schauspiel-, Kammer-, Klaviermusik, Lieder. Weltruhm brachte ihm vor allem seine Oper „Das Leben für den Zaren" (oder „Iwan Sussanin", 1836), im Grunde lyrisch, aber durch das Gegeneinandersetzen russischer und polnischer Musikelemente äußerst schlagkräftig (Chöre!): Der Bauer Sussanin soll den sein Haus überfallenden Polen den Weg zum neugewählten Zaren (seinem bisherigen Gutsherrn) weisen, läßt diesen aber heimlich warnen, führt die Polen in die Irre und wird von ihnen getötet. – Von seiner zweiten Oper „Ruslan und Ludmilla" (1842, Text nach dem von Glinka begeisterten Puschkin) ist außerhalb seiner Heimat nur die meisterhafte Ouverture bekannt und wird oft gespielt.



Gluck, Christoph Willibald, geboren am 2. Juli 1714 zu Erasbach Oberpfalz als Sohn eines Forsters, gestorben am 15. November 1787 in Wien. 1726–32 Chorknabe in Komotau, anschließend in Prag als Gelegenheitsmusiker, aber auch als Studierender. 1736–40 Studium in Mailand bei G. B. Sammartini. Schrieb viele Opern im damaligen italienischen Stil. Wurde daraufhin 1745 nach London berufen als Komponist für das Haymarket Theatre und lernte Handel kennen. Es folgten Wanderjahre, z. T. mit der Mingottischen Truppe, die verschiedene Opern von ihm herausbrachte. Vorübergehender Aufenthalt in Wien und Italien. 1752 ließ er sich endgültig in Wien nieder, war jedoch zwischendurch mehrmals längere Zeit in Paris tätig. Schrieb 17 Sinfonien (drei davon fraglich), sieben Triosonaten, bedeutsame Vertonung Klopstockscher Oden für Gesang und Klavier, fünf Ballette (am bekanntesten „Don Juan"), über 100 Opern und Singspiele, Pasticcios, Kan-

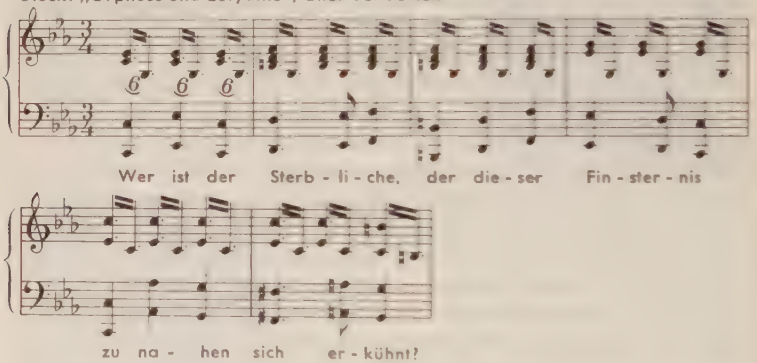


taten und Chorwerke. Dreißig Jahre habe er seine Kraft an zahllose Opern italienischer Manier verschwendet, sagt Gluck von sich selbst. 48 Jahre war er alt, als er in Wien seine erste „Reformoper" aufführte, schrieb aber in den gleichen Jahren für den Wiener Hof auch Singspiele im französischen Stil. Musikalisch haben ihn Händel in England und Rameau in Frankreich nachdenklich gemacht, der Gedanke einer Opernreform im großen scheint dagegen wesentlich auf den skandalumwitterten Textbuchverfasser Ranieri Calzabigi (1714–1795) zurückzugehen. Angestrebt, aber nur behutsam und schrittweise verwirklicht, wurde eine Reform in Buhnengeschehen, Gesangstexten und Musik, also nach heutigen Begriffen ein „Gesamtkunstwerk": eine „vernünftige", dem Zeitgeist entsprechende Handlung anstelle der abgeklapperten Verwirrungen und Verwechslungen mit glücklichem Ausklang, Beschränkung auf wenige entscheidende Szenen als Angelpunkte einer großgesehenen Handlung. Die Gesangstexte sollen das Gesamtgeschehen verstehen lassen, daher großräumige Anlage der musikalischen Formen, Annaherung des geplapperten Seccorezitativs an die gesungene Arie (bei Gluck infolgedessen vom Streichorchester statt Cembalo begleitet), die, befreit von ihrer Entartung zu reiner Kehlkopfvirtuosität, nunmehr vom dramatischen Inhalt erfullt ist. Ähnlich dem den Satz- und Wortsinn tragenden Lied spiegelt die Arie die Empfindungswelt der Buhnengestalten wieder. Unterstützt wird die Wirkung durch das begleitende Orchester als gleichberechtigtem Partner. Inhalt, Form und Ausführung verschmelzen so zur musikdramatischen Einheit.

Die zahlreichen italienischen und französischen Opern Glucks haben nur noch Bedeutung für die Musikwissenschaft. Der komische Einakter „Der betrogene Kadi" (1761), „Die Pilgrime von Mekka" (1764, als Singspiel ein Vorläufer von Mozarts „Entfuhrung") und das Ballett „Don Juan" (1761) sind dagegen der Wiederbelebung wert. Nicht wegzudenken aus der Operngeschichte und von starkster Gegenwartswirkung sind die großen Reformopern. Aufgefuhrt wurden sie in der Zeit, die man in der deutschen Dichtung als „Sturm und Drang" bezeichnet.

„Orpheus und Eurydike" (1762 in Wien, Text von Ranieri Calzabigi, deutsch von J. D. Sander, später fur Paris etwas umgestaltet), erste der „Wiener Reformopern". – Orpheus steigt in die Unterwelt, darf von dort seine gestorbene Gattin Eurydike zurückholen, verliert sie wieder, weil er dem Gebot zuwider sich nach ihr umschaut, will sich den Tod geben, doch erweckt Amor die Verlorene wieder zum Leben. In der Musik findet sich noch mancher allzu schmel-

zende Klang; aber der dramatische Aufbau (Steigerung bis zum 2. Akt, danach Abklingen zum 3. Akt), die knappen Ausdrucksarien, die sie fortführenden Rezitative, die Chöre (Reigen der seligen Geister), die Pantomimen (Furientanz) werden zu klingenden Bauteilen des Ganzen, das Orchester nimmt selbständig Anteil am Geschehen. – 120 Min.

Gluck: „Orpheus und Eurydike", Chor der Furien

„Alceste" (1767 in Wien, Text von R. Calzabigi, Neuübersetzung von Hermann Abert; ebenfalls später für Paris etwas umgearbeitet), die zweite „Wiener Reformoper". Gluck mußte seine Absichten in einer Vorrede verdeutlichen; dort sagt er u. a.: „Ich war bedacht, die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken, das ist, der Dichtung zu dienen, indem sie den Ausdruck der Empfindungen und den Reiz der Situationen verstärke, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze und überflüssige Zieraten abzuschwächen." Inhaltlich dem „Orpheus" verwandt: Alceste weiht sich, einem Orakelspruch folgend, an Stelle ihres Gatten dem Tode, wird aber durch Apoll der Unterwelt entrissen. Dramatisches Steigern und Abklingen wie im vorigen Werk (Höhepunkt die Orakelszene). Erste Reformoper ohne Koloraturen und Kastraten. Musik noch herber und strenger. – 140 Min.

„Paris und Helena" (1770 in Wien, Text von R. Calzabigi), dritte „Wiener Reformoper", wiederum mit einer erklärenden Vorrede versehen. Das eigentliche Geschehen ist fast ganz in die Musik verlegt (zu vergleichen mit Wagners „Tristan"), eine äußere Handlung ist kaum vorhanden – was die Aufführbarkeit allerdings stark beeinträchtigt.

„Iphigenie in Aulis" (1774 in Paris, Text von Le Blanc du Roullet, übersetzt von Peter Cornelius, Neubearbeitung 1847 von R. Wagner; erste „Pariser Reformoper"). Etwas enttäuscht über den geringen Widerhall seiner Reformopern in Wien, ging Gluck auf längere Zeit nach Paris, um die Oper persönlich

einzustudieren. Gegen starke Widerstände wurde das Werk aufgeführt (Marie Antoinette trat für Gluck ein) und erregte gewaltiges Aufsehen; der kaum beigelegte Streit zwischen den nach Italien blickenden „Buffonisten" und den „Antibuffonisten" (Verfechter der von Lully und Rameau geschaffenen französischen Nationaloper) wurde abgelöst durch den der Gluckisten mit den Piccinisten (mit allerlei Intrigen arbeitende Anhänger des bedeutenden italienischen Komponisten Nicola Piccini). Freilich, die mächtigen Chorszenen, die kaum noch Arien zu nennenden Monologe Agamemnons und Klytämnestras, die erfüllten Rezitative mußten damals in Paris verblüffen. – Iphigenie soll geopfert werden, damit die Griechenflotte nach Troja auslaufen kann; als Achill sie retten will, wird Iphigenie von der Göttin Artemis entrückt und als ihre Priesterin ausersehen. – 150 Min.

„Armida" (1777 in Paris, Text von Ph. Quinault, neuübersetzt von Johann von Voß, zweite „Pariser Reformoper"). Der Text des Lully-Librettisten Quinault hat den Musikdramatiker Gluck nicht recht zu beflügeln vermocht; vielleicht war der nach Wien zurückgekehrte Meister auch zu verärgert über einen hinterlistigen Streich, den man ihm von Paris aus spielen wollte: Man hatte ihm und Piccini gleichzeitig denselben Text einer „Roland"-Oper zugestellt. Piccinis „Roland" hatte größeren Erfolg als Glucks „Armida".

„Iphigenie auf Tauris" (1779 in Paris, Text von F. Guillard, Neuübersetzung von Richard Strauss, dritte „Pariser Reformoper"). In Tauris soll Iphigenie die beiden „Fremden" (ihren unerkannten Bruder Orest und seinen Freund Pylades) opfern, läßt aber Pylades frei; bei der Opferung erkennt Iphigenie den Bruder, und Pylades mit seinen Gefährten rettet beide vor dem Zorn des Königs Thoas. – Ohne im eigentlichen Sinne etwas Neues zu bringen, hat hier Gluck sein seit langem erstrebtes Ziel endgültig erreicht: Das Idyllisch-Liedhafte der Arien, das Dramatisch-Bauende der Ensembleszenen, die musikalische Charakterisierung der Personen (Orests Traumerzählung, Iphigenies Klage um den Bruder) und die entscheidende Mitwirkung des Orchesters werden zu einem herben Monumentalstil verschmolzen, äußere Wirklichkeit und innere Wahrheit ergänzen einander, erklingen gleichzeitig; so an der berühmten, zukunftweisenden Stelle, an der Orest nach leidenschaftlichen Ausbrüchen singt „Die Ruhe kehrt in mein Herz zurück", während das Orchester deutlich macht, daß dem durchaus nicht so ist. – Mit der tauridischen Iphigenie hat Gluck die „Piccinisten" und ihren Meister endgültig überwunden und vielfach sogar überzeugt. – 160 Min.

Godard, Benjamin (1849–1895, Franzose), ungewöhnlich begabter und fruchtbarer Komponist der französischen Spätromantik; von seinen vielen Bühnen-, Orchester- („Gothische Sinfonie" 1883, „Orientalische Sinfonie", 1884, Chorsinfonie „Tasso" 1878 u. a.), Klavier-, Kammermusik- und Vokalwerken ist nur das Salonstück „Berceuse" aus der Oper „Jocelyne" bekannt.

Die meisten Werke sind gefällig und wirkungsvoll geschriebene Stücke ohne tieferen Gehalt.

Göhler, Karl Georg (1874–1954), angesehener Orchester-, Chor- und Operndirigent in Leipzig, Altenburg, Lübeck (auch im Ausland); als Komponist betont dem 18. und 19. Jahrhundert zugewandt. Schrieb 5 Sinfonien, Cello- und Violinkonzerte, sinfonische Dichtungen („Heldenklage" 1918), eine Orchesterpassacaglia (1935), Kammermusik (hervorzuheben das „Ratselquartett"), Chöre, über 200 Lieder (darunter die „Drei ernsten Gesänge" nach Goethe und drei Gryphius-Sonette). Bekannt auch als Übersetzer und Bearbeiter.

Goldmark, Karl (1830–1915, Österreicher), arbeitete sich aus kleinsten Verhältnissen mühselig durch Selbststudium langsam empor, wurde seit 1860 mehr und mehr bekannt und galt schließlich als eine der führenden Musikerpersönlichkeiten Wiens. Als Komponist bildete er seinen Stil an allen Strömungen der Zeit – von Lortzing bis zum Impressionismus, von der großen französischen Oper bis zu Wagner. Größeren Erfolg hatten nur wenige Werke, so die Oper „Die Königin von Saba" (1875), die „Sakuntala"-Ouvertüre (1865), das Streichquartett op. 8 (1860), das Klavierquintett op. 54, die Ouvertüre zu Kleists „Penthesilea" (1879). Schrieb sechs Opern, sinfonische Dichtungen und Ouverturen, Konzerte, Sinfonien, Kammer- und Klaviermusik, Chorwerke, Lieder.

Gomes, Antonio Carlos (1836–1896, Brasilianer), in seinem Heimatland geschätzter Komponist von Opern im Verdi-Stil auf italienische Texte (teilweise von Ghislanzoni). Größter Erfolg „Der Guarani-Indianer" (1870 in der Mailänder Scala). Insgesamt zwölf Bühnenwerke, darunter „Maria Tudor" (1879), „Columbus" (1892), sechs davon in Italien uraufgeführt.

Goossens, Eugène (1893–1962, Engländer belgischer Abstammung), Sohn und Enkel tüchtiger Musiker, Dirigent in England, Amerika, Australien, als Komponist dem französischen Impressionismus verpflichtet, ohne sich ihm völlig zu verschreiben, „modern", aber keiner bestimmten Stilrichtung angehörig, auf allen Gebieten sattelfest, ohne „Kapellmeistermusik" zu schreiben. Schrieb Sinfonien, Opern („Judith" 1929, „Don Juan de Mañara" 1937), Ballette, Sinfonien, sinfonische Dichtungen und Ouverture, Kammer- und Klaviermusik, Chorwerke, Lieder.

Görner, Hans-Georg (geb. 1908), Orgelvirtuose, Dirigent, Komponist, studierte u.a. bei Siegfried Ochs. In seinen Kompositionen zeigt er sich vielfach dem Barock von Bach bis Bruckner verpflichtet, wahrt bei allen neuzeitlichen (vor allem rhythmischen) Zusätzen die Tonalität, bevorzugt Variationen. Hauptwerke für Orchester: 2 Sinfonien, „Symposion, sinfonischer Dialog", „Sinfonische Burleske" (nach Buschs „Frommer Helene"), „Ostinato risoluto, Variationen um ein hartnäckiges Thema", Variationen über „Ei du feiner

Reiter", Suiten, „Smetana-Variationen", „Wartburg-Kantate", eine C-Dur-Messe, Kammermusik, Klavier- und Orgelwerke.

Gossec, François-Joseph (1734–1829, Franzose), wirkte vorwiegend in Paris. In der Instrumentation von Stamitz beeinflußt, Bewunderer Glucks, umjubelter „Komponist der Revolution". Schrieb zahlreiche Sinfonien (u.a. eine 17stimmige), 18 Opern, Ballette, Kammermusik, Märsche, festliche Chorwerke (berühmt eine Totenmesse, ein Tedeum für 1500 Mitwirkende). Seine „Marche lugubre" für Bläser und Trommler (1793) wurde Vorbild aller später geschriebenen Trauermärsche.

Gotovac, Jakov (geb. 1895, Jugoslawe), studierte u.a. in Wien bei Josef Marx, Opernkapellmeister in Agram, schreibt einen eleganten Orchesterstil, nimmt aber seine Anregungen vorwiegend aus der kroatischen Volksmusik. Komponierte u. a. 6 Opern, davon „Ero der Schelm" (1935) auch außerhalb Jugoslawiens viel aufgefuhrt, nationalbetonte Orchesterwerke (u. a. „Symphonischer Kolo" 1935), Chore mit und ohne Orchester, Lieder.

Goetz, Hermann (1840–1876), studierte in Berlin (Sternsches Konservatorium), lebte dann in der Schweiz (zeitweise Organist in Winterthur). Feinempfindender Lyriker, der edle Volkstumlichkeit und gepflegte Satzkunst zu einem nur ihm eigenen Stil verschmilzt. Schrieb Lieder, Chöre mit und ohne Orchester, Klavierstucke, vergeistigte und zugleich ansprechende Kammermusik (Klaviertrio, -quartett, -quintett), eine in Erinnerungen träumende und doch gegenwartsnahe Sinfonie F-Dur, eine heitere „Frühlingsouvertüre", je ein Violin- und ein Klavierkonzert. Hauptwerk „Der Widerspenstigen Zähmung" (1874, nach Shakespeare), vom Musikalischen her die durchdachteste komische Oper Deutschlands, nicht eine tonende Untermalung, sondern eine kostbare, heitere Nachgestaltung shakespearischer Szenenkunst nach rein musikalischen Formgesetzen.

Goetze, Walter Wilhelm (1883 – 1961), Vertreter der Berliner Operette, frei von Sentimentalitäten, aber auch frei von moderneren Tanz- und Schlagerrhythmen; schrieb 30 Possen, Singspiele und Operetten, darunter „Ihre Hoheit – die Tänzerin" (1919), „Der Page des Konigs" (1933), „Schach dem König" (1935), „Liebe im Dreiklang" (1950).

Gounod, Charles (1818–1893, Franzose), gewann den Rompreis, studierte drei Jahre in Italien vor allem Palestrina, wurde 1842 Organist, schrieb sehr gelehrte Kirchenmusik, vielgesungene Lieder (die bekannte Ave-Maria-Melodie über Bachs C-Dur-Präludium), Orchesterwerke, Klaviermusik, fühlte sich jedoch mehr und mehr zur Oper hingezogen. Von seinen zahlreichen Buhnenwerken sind noch heute lebendig „Romeo und Julia" (nach Shakespeare, 1867) und „Margarete" (oder „Faust" 1859), letztere eine melodiöse, sorgfältig gefeilte und in vielen Szenen schlagkräftige Vertonung der Liebesgeschichte aus Goethes Werk. Die seit 1949 offizielle päpstliche Hymne schrieb Gounod 1846.

Grabner, Hermann (geb. 1886), Schüler von Reger, als dessen legitimer Nachfolger er gilt, Lehrer an verschiedenen Musikhochschulen. Schrieb u. a. die Oper „Die Richterin" (nach C. F. Meyer, 1930), zahlreiche Chorwerke mit und ohne Orchester (so „Segen der Erde", „Ein feste Burg"), Orchesterkompositionen („Sinfonische Tänze", Konzert für Flöte, Klarinette, Horn, Fagott und Streicher), Kammermusik, Orgelwerke („Media vita in morte sumus").

Gramatges, Harald (geb. 1918, Kubaner), Schüler von A. Copland, besonders bekannt als Komponist mit kubanischem Schlagzeug. Ballett „Ikarus", aber ohne Rückgriff auf heimatliche Volksmusik; in der absoluten Musik mehr zeichnerisch als farbig.

Granados y Campiña, Enrique (1867–1916, Spanier), durch seinen Lehrer Felipe Pedrell (1841–1922) gegen die in Spanien vorherrschende italienische Musik erzogen, als Pianist hochgeschätzt. Begleiter u. a. von Manén und Casals. Als Komponist mit Albéniz und Falla Hauptvertreter der neueren nationalspanischen, zugleich europäisch gerichteten Musik; acht Bühnenwerke (darunter „Goyescas" 1916 nach seinem gleichnamigen Klavierwerk), Orchesterkompositionen („Gothische Kosmodie" 1908), Kammer- und Klavierwerke („Spanische Tänze"), Chöre, Lieder.

Graener, Paul (1872–1944), wirkte zunächst als Theaterkapellmeister, dann als Konservatoriumslehrer u. a. in Leipzig, Berlin, München. Als Komponist einer der wichtigsten Vertreter der Spätromantik. Sehr erfolgreich als Komponist von 9 Opern, u. a. „Don Juans letztes Abenteuer" 1914, „Theophano" (1918), beide Texte von O. Anthes, „Schirin und Gertraude" 1920, „Hanneles Himmelfahrt" (nach G. Hauptmann, 1927), „Friedemann Bach" (nach Bachvogel, 1931), „Der Prinz von Homburg" (nach Kleist, 1935), viele Orchesterwerke („Die Flöte von Sanssouci", „Variationen über ein russisches Volkslied", Klavier-, Violin-, Cellokonzerte, Kammermusik, Chöre a cappella und mit Orchester, über 130 Lieder nach Morgenstern, Goethe, Eichendorff, Münchhausen, Bierbaum, Löns, Raabe.

Granichstaedten, Bruno (1879–1944, Österreicher), Schüler von S. Jadassohn, Kabarettist und Komponist; schrieb die Musik zu 16 Operetten und Singspielen, zu Tonfilmen, ferner Schlager verschiedener Art („Zuschaun kann ich nicht" aus dem „Weißen Rößl"); einst erfolgreich waren „Auf Befehl der Kaiserin" (1915) und „Der Orlow" (1924).

Graun, Carl Heinrich (1703 oder 1704–1759), Bruder von Johann Gottlieb Graun, tätig in Dresden, Braunschweig, Rheinsberg, Berlin (Kapellmeister Friedrichs des Großen, auch dessen Lehrer), wesentlicher Vertreter der Berliner Schule (vorsichtige Polyphonie, aber stark von der neapolitanischen Schule befruchtet), im Gegensatz zu seinem Bruder weniger instrumental als vokal gerichtet. Noch heute bekannt seine Passion „Der Tod Jesu" (1755). Schrieb u. a. etwa 50 Opern, so „Iphigenie in Aulis" (1729 bzw. 1749),

„Rodelinde" (1741, erste italienische Oper in Berlin), „Cäsar und Cleopatra" (1742, zur Einweihung des Berliner Opernhauses), „Orpheus" (1752), „Montezuma" (1755, Text von Friedrich dem Großen). Graun stand gleichberechtigt neben J. A. Hasse.

Graun, Johann Gottlieb (1702 oder 1703–1771), Bruder von Carl Heinrich Graun, Lehrer von Friedemann Bach, Kapellmeister bzw. Kammermusikus an verschiedenen Höfen, zuletzt bei Friedrich dem Großen, eigentlicher Begründer des norddeutschen Orchesterstils (gewisser Gegensatz zu den „Mannheimern"), der dann von C. Ph. E. Bach ausgebaut wurde. Schrieb zahlreiche Instrumentalwerke, darunter 97 Sinfonien, rund 60 Violinkonzerte, zahlreiche Konzerte für Klavier, zwei Violinen, Flöte, Oboe usw., viele Trio- und Duosonaten, andere Kammermusik, Lieder, Oden.

Graupner, Christoph (1683–1760), stammt aus dem Erzgebirge; Unterricht bei Kuhnau in Leipzig, 1706 unter Keiser an der Hamburger Oper, seit 1712 Kapellmeister in Darmstadt. Er schrieb acht Opern (darunter „Dido" 1707, „Telemach" 1711); ferner 200 Sinfonien, 50 Konzerte, Ouvertüren, Kammermusik, Klavierwerke, besonders aber sehr hochstehende Kirchenkantaten (über 1400).

Grétry, André-Ernest-Modeste (1741–1813, Belgier, Wahlfranzose), wollte ursprünglich Kirchenmusiker werden, wandte sich aber bald der Bühne zu; seine Opernerfolge standen hinter denen Glucks nicht zurück. Er schrieb gewandt, volkstümlich, stieß dabei ins Romantische vor, verwendete oft eine ausgesprochene Leitmotivtechnik, strebte dramatische Wahrheit an in Ernst und Scherz, griff auf den italienischen Stil ebenso unbefangen zurück wie auf den französischen. Gilt als eigentlicher Meister der frühen französischen komischen Oper. Kirchen- und Instrumentalwerke sind so gut wie vergessen; von seinen zahlreichen Bühnenwerken sind einige („Richard Löwenherz") noch heute lebendig; u. a. „Das sprechende Bild" (1769), „Die beiden Geizigen" (1770), „Zemire und Azor" (1771), „Aucassin und Nicolette" (1779), „Richard Löwenherz" (1784), „Blaubart" (1789), „Wilhelm Tell" (1791); Texte vielfach von Anseaume, Marmontel, Sedaine.

Gretschaninow, Alexander Tichonowitsch (1864–1956, Russe), Schüler von Arenski und Rimski-Korsakow, wurde um die Jahrhundertwende bekannt, erfreute sich der Gunst des Zaren, ließ sich 1925 in Paris, 1939 in den Vereinigten Staaten nieder. Viel gespielt werden in Deutschland seine Klavierstücke für Kinder; er schrieb auch zahlreiche Lieder, Chöre und einige Opern für Kinder. Eine zweite Liebe galt der Kirchenmusik; als er ihr Instrumente hinzufügte, wurde sie bestimmungsgemäß in der russisch-orthodoxen Kirche nicht mehr aufgeführt. Seine Vielseitigkeit – Sinn für Farbe, flächige Themen, polyphone Arbeit, Bearbeitung russischer Weisen, europäische Harmonik, Anlehnung an Reger wie an Tschaikowski – läßt sein Gesamtwerk unbe-

stimmt schillern. Schrieb u. a. Orchesterwerke, Konzerte für Violine und Cello, Kammermusik (darunter vielgerühmte Werke über baschkirische Melodien), zahlreiche Klavierstücke insbesondere für Kinder, weltliche und geistliche Chöre mit und ohne Instrumente (auch für Kinder), mehr als 260 Lieder (viele Kinderlieder), Schauspielmusiken für Stanislawski, drei Kinderopern, große Opern (darunter „Schwester Beatrice" nach Maeterlinck 1912, „Die Heirat" nach Gogol 1950).

Grieg, Edvard, geboren am 15. Juni 1843 in Bergen (Norwegen) als Sohn eines Kaufmanns schottischer Abstammung und einer pianistisch ausgebildeten Mutter. Bei dieser erster Klavierunterricht. Auf Veranlassung des berühmten norwegischen Geigers Ole Bull ging Grieg 1858–1862 ans Leipziger Konservatorium. Nach der Heimkehr entscheidend beeinflußt durch Richard Nordraak (Komponist der norwegischen Nationalhymne): „Erst durch ihn lernte ich die nordischen Volksweisen und meine eigene Natur kennen. Wir verschworen uns gegen den mendelssohn-verweichlichten Skandinavismus und schlugen mit Begeisterung den neuen Weg ein". Bekanntschaft mit Ibsen, lebenslange Freundschaft mit Björnson, gefördert durch Liszt. 1870 Studium in Rom. In Norwegen Begründer und Leiter von Konzertgesellschaften nationalmusikalischer Prägung. Große Erfolge als Pianist, später vor allem als Dirigent in den meisten Ländern Europas. Hohe Ehrungen durch ausländische Universitäten und Akademien; in Norwegen selbst gefeiert wie ein Volksheld. Sein Tod (4. September 1907 in Bergen) wurde Anlaß zu einer nationalen Trauerkundgebung ohne Beispiel.

Da man Griegs musikalisches Werk – unverwechselbar in der Diktion – oft mit internationalen Maßstäben und Vergleichen beurteilt, wird es häufig kritisiert als „Salonmusik, dünnblütig, schwerfällig, Kleinmalerei". Nun hat sich zwar Grieg tatsächlich darauf beschränkt, im wesentlichen Kleinbilder zu geben und bewußt rein skandinavisch, ja norwegisch zu komponieren; er muß aber wohl den rechten Ton getroffen haben – andernfalls wäre die Liebe aller Musikliebhaber und Musikkenner (und zwar nicht nur der norwegischen) zu Grieg nicht zu begreifen. Überhaupt sollte man betont national gerichtete Tonkunst zunächst vom Wesen derjenigen Nation aus beurteilen, aus der und für die sie geschrieben wurde. Bei Grieg kommt hinzu, daß sein „neuer Weg" breit genug war, auch außerhalb Skandinaviens gangbar zu erscheinen. Das „Nationale" an seiner Musik reicht so tief, daß seine Wurzeln sich mit denen anderer nationaler Musikkulturen berühren: sie ist allverständlich,

spricht eine international verständliche Sprache, wie sie der Musik überhaupt eigen ist. Und das vielleicht um so mehr, als Grieg seine inneren Vorstellungen und sein künstlerisches Wollen in Kleinstbildern so verdichtet niedergelegt hat, daß sie kraft dieser Intensität nach außen wirken. Merkwürdig genug, wie viele dieser klingenden Miniaturen, obwohl aus engen Bereichen weltabgeschiedener Volksweisen und Volkstänzen hervorgeholt und an sie künstlerisch verfeinert zurückgegeben, einen großen Einfluß auf die europäische und amerikanische Harmonik ausgeübt haben. In vielen Werken der neueren Musik (soweit sie harmonisch bestimmt ist) trifft man Wendungen, die unbestreitbar auf Grieg zurückgehen.

Daß er kein Sinfoniker und kein Opernkomponist war, hat Grieg sehr bald eingesehen: Eine begonnene Sinfonie und eine Oper hat er liegengelassen.

Klaviermusik:

Grieg geht in seinem Schaffen vom Klavier aus und kommt immer wieder auf dieses Instrument zuruck. Hauptwerke (stilistisch von Schumann bis Liszt reichend):

68 Lyrische Stücke op. 12, 36, 43, 54, 57, 62, 65, 68, 71 (von 1867–1901), Kleinbilder von allem innerlich und äußerlich Erlebten, stimmungsdichte Charakterbilder, teilweise technisch interessante Spielstücke, vielfach polyharmonisch; vorwiegend noble Hausmusik.

4 Humoresken op. 6 (1865), dem Wesen nach Tänze aus Norwegen.

3 Stücke „Aus dem Volksleben" op. 19 (1870), darunter der „Norwegische Brautzug".

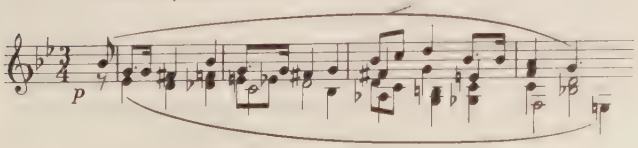
4 Albumblätter op. 28 (1864–1878), ungleichwertige Szenen.

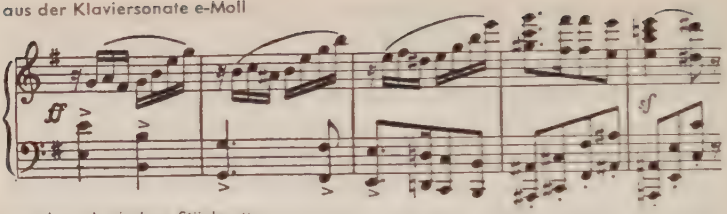
Stimmungen op. 73 (1905), den „Lyrischen Stücken" verwandt; hervorzuheben die nordische Meistererzählung „Nächtlicher Ritt".

Ballade g-Moll op. 24 (1875) „in Form von Variationen über eine norwegische Melodie", oft als Griegs bedeutendste Klavierschöpfung bezeichnet.

Sonate e-Moll op. 7 (1865), thematisch einheitlich, sorgfältig gearbeitet, farbig klangschön, jugendlicher Überschwang.

Ferner: „Vier Stücke" op. 1, „Sechs poetische Tanzbilder" op. 3, „Improvisata über norweg. Volksweisen" op. 29, „Gebet und Tempeltanz" op. 50.

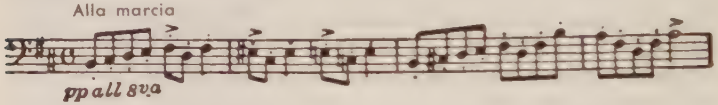
Grieg:
Ballade g-Moll

aus der Klaviersonate e-Moll

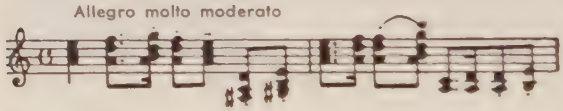


aus den „Lyrischen Stücken"

linke Hand mit Melodie, eine Oktav tiefer

„In der Halle des Bergkönigs"



Klavierkonzert

Bearbeitungen:

„Aus Holbergs Zeit" op. 40 (1884), ursprünglich als Orchestersuite gedacht, Huldigung an die Zeit des norwegischen Dichters Ludwig Holberg, eines Zeitgenossen Bachs und Händels.

„Nordische Tänze und Volksweisen" op. 17 (1869), Bearbeitungen norwegischen Volksmusikgutes.

„Slatter" op. 72 (1903), Meisterbearbeitung original norwegischer Bauerntänze.

„Stücke und Melodien nach eigenen Liedern" op. 41, 52, 53.

„Peer-Gynt-Suiten" op. 46, 55, Übertragung der Orchestersuiten.

Vierhändig:

„Deux pièces symphoniques" op. 14 (1864).

„Walzer-Capricen" op. 37 (1883, auch zweihändig).

„Norwegische Tänze" op. 35 (1881, auch zweihändig).

Kammermusik:

Violin-Klavier-Sonaten: F-Dur op. 8 (1865), der e-Moll-Klaviersonate verwandt, doch lyrischer; G-Dur op. 13 (1867), stark landschaftlich gebunden; c-Moll op. 45 (1887), Versuch, Beethovens Wucht und Wagners Dramatik einzufangen.

Cello-Klavier-Sonate a-Moll op. 36 (1883), strebt nach charaktervollem Ausdruck.

Streichquartett g-Moll op. 27 (1878), mit kräftigen Farben gemaltes Landschafts- und Menschenbild.

Orchesterwerke:

Konzertouvertüre „Im Herbst" op. 11 (1866 f. Klavier vierhändig). – 11 Min.

„Aus Holbergs Zeit" op. 40 (vgl. oben Klavierwerke). – 20 Min.

Klavierkonzert a-Moll op. 16 (1869, später mehrfach überarbeitet), an Schumanns Klavierkonzert a-Moll anknüpfend, deutsch-romantischer Ausdruck, doch nordisch-herbe Melodik, stilistische Eigentümlichkeiten von Liszt und Chopin übernommen. – 30 Min.

Sinfonische Tänze über norwegische Themen op. 64 (1898).

Mehrere Suiten (z. T. aus Bühnenmusiken).

Bühnenmusik:

„Sigurd Jorsalfar", Schauspiel von Björnson, daraus einzeln „Drei Orchesterstücke" op. 56 (1892, auch für Klavier zwei- und vierhändig; Vorspiel – Intermezzo – Huldigungsmarsch), für den Konzertsaal erweitert, „Zwei Gesänge" für Solo, Männerchor, Orchester op. 22 (1872).

„Peer Gynt", Schauspiel von Ibsen, daraus die bekannten Orchestersuiten op. 46 und 55 (1888 bzw. 1891) mit den Teilen „Morgenstimmung – Aases Tod – Anitras Tanz – In der Halle des Bergkönigs" und „Der Brautraub. Ingrids Klage – Arabischer Tanz – Peer Gynts Heimkehr – Solvejgs Lied". Suitendauer: 27 u. 15 Min. 1. Aufführung der gesamten Bühnenmusik 1876.

„Olav Trygvason", erster Akt einer geplanten Oper (Text von Björnson), umgearbeitet zu einer Kantate für Soli, Chor, Orchester op. 50 (1888).

Chorwerke:

Vier Psalmen für gemischten Chor und Baritonsolo op. 74 (1906).

Album für Männergesang, nach nordischen Volksweisen op. 30 (1878).

„Vor der Klosterpforte" für Soli, Frauenchor, Orchester, nach Björnson, op. 20 (1871).

„Landerkennung" für Baritonsolo, Männerchor, Orchester, Orgel op. 31 (1872), nach Björnson.

Lieder:

Vorwiegend Strophenlieder, nur wenige Gesänge, norwegischem Volksgut verpflichtet, doch von Schubert, Schumann, Wagner beeinflußt, zwischen Konzert- und Hausmusik stehend. Rund 250 Lieder, viele für seine Frau, eine ausgebildete Sängerin, geschrieben, entstanden in der Hauptsache zwischen 1860 und 1900. Textdichter sind meist Skandinavier (Ibsen, Björnson, Vinje, Benzon, Andersen usw.), doch finden sich auch Vertonungen von Texten Geibels, Heines, Uhlands und anderer deutscher Dichter. Besonders bekannt „Ich liebe dich" („Du mein Gedanke") aus op. 5, Text von Andersen.

Zwölf Lieder nach A. O. Vinje op. 33 (u. a. „Dichterlos", „Letzter Frühling", „Was ich sah", „Verrat").
Lieder nach Holger Drachmann op. 44 und 49 (u. a. „Der Vagant").
Fünf Lieder nach Vilhelm Krag op. 60 (u. a. „Im Kahn").
Liederzyklus aus Haugtussa nach Arne Garborg op. 67 (u. a. „Zickeltanz", „Bergbach").
Zehn Lieder nach Otto Benzon op. 69 und 70.

Grimm, Hans (geb. 1886), ursprünglich Rechtsanwalt, musikalisch von der Münchener Schule ausgehend, schrieb 7 Opern, zu denen er meist auch den Text verfaßte; guter Sinn für farbigen Klang; u. a. „Nikodemus" (1927), „Der Tag im Licht" (1931), „Blondin im Gluck" (1934), „Der goldene Becher" (1939).

Grosz, Wilhelm (1894–1939, Österreicher), studierte in Wien Musik und Musikwissenschaft, wirkte bis 1934 in Wien, dann in London und New York. Begann als Komponist mit Klavierwerken, schrieb verschiedene Orchesterstücke, Kammermusik, viele Lieder, hatte 1925 Erfolg mit dem Operneinakter „Sganarell" (nach Molière), komponierte Bühnenmusiken, Film- und Hörspielmusik, schließlich vorwiegend Schlager.

Grothe, Franz (geb. 1908), studierte in Berlin, macht sich um gehobene Unterhaltungsmusik in Film und Schlagern.

Gruber, Franz Xaver (1787–1863, Österreicher), Lehrer und Chorregent in seiner Vaterstadt Hallein, Komponist des Weihnachtsliedes „Stille Nacht, heilige Nacht" (1818, Text von Josef Mohr).

Gruenberg, Louis (geb. 1884 in Rußland, Amerikaner), studierte in Berlin und Wien (u. a. bei Busoni). Zwischen den beiden Weltkriegen bekannt durch Kompositionen, die den Jazz mit der Konzertmusik verbinden („The Daniel Jazz" für Singstimme und 8 Instrumente, 1923, u. a.). Schrieb Kammermusik (u. a. „Vier Indiskretionen" für Streichquartett, 1922), 4 Sinfonien, mehrere Konzerte, Klavierstücke, Lieder, Opern (u. a. „The Emperor Jones" 1933, nach O'Neill), Oratorien.

Guarnieri, Camargo (geb. 1907, Brasilianer), studierte in Sao Paulo und Paris, heute in angesehenen Stellungen seiner Heimat. Schreibt brasilianisch gefärbten, doch der Internationalität zustrebenden Stil; u. a. 3 Sinfonien, 3 Orchestergedichte, 3 Orchestertänze, 3 Konzerte (Klavier, Violine, Cello), Kammermusik, Klavierwerke, Chöre und Lieder, eine Oper „Malazarte" (1932).

Guerrini, Guido (geb. 1890, Italiener), Schüler u. a. von Busoni, Leiter verschiedener Konservatorien, als Komponist vorwärts gerichtet, ohne sich den jüngsten Entwicklungen anzuschließen. Schreibt Orchesterstücke, sinfonische Dichtungen, Konzerte, Kammer- und Klaviermusik, Lieder, Chorwerke, Opern (u. a. „Äneas" 1948, dreiaktiger Mythus nach Vergil).

Guiseppe Verdi dirigiert das Orchester bei der Erstaufführung der „Aida" in Italien
(Zeichnung von Adrien Marie Verdi)

Empfang bei Richard Wagner im Hause Wahnfried (am Flügel Liszt, ganz links Cosima mit Siegfried). Gemälde von Georg Friedrich Papprítz

Guglielmi, Pietro (1728–1804, Italiener), hochbegabter, aber undisziplinierter Schüler von F. Durante, machte viele Reisen, war längere Zeit in England, vorübergehend in Deutschland, kehrte nach Italien zurück und wurde 1793 Kapellmeister an St. Peter in Rom. Schrieb 15 Sinfonien, Kammermusik mit Klavier, Klavierstücke, kirchliche Musik (vor allem im Alter), Kantaten, Oratorien und mehr als 100 Bühnenwerke (1757–1802), die berühmtesten für Venedig und Neapel; Texte von Goldini, Metastasio, Martinelli, Calzabigi usw.; u. a. „Iphigenie in Aulis" (1768), „Alceste" (1769), „Orpheus und Eurydike" (1770), „Die schöne Fischerin" (1789), „Die verliebte Dienerin" (1790), „Il Don Giovanni" (1794).

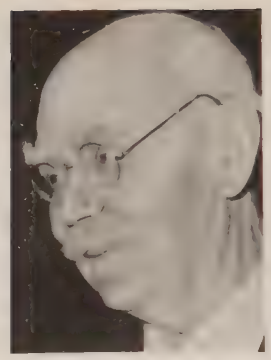
Gungl, Joseph (1810–1889, Österreicher), verschiedentlich Leiter von Militär- und eigenen Tanzkapellen; mit diesen reiste er durch ganz Europa und Nordamerika, zeitweise kaum minder beliebt als die Wiener Walzerkönige Lanner und Strauß. Berühmt geworden ist vor allem seine erste Komposition (von insgesamt etwa 450), der „Ungarische Marsch" (1836, u. a. von Liszt bearbeitet).

Gurlitt, Manfred (geb. 1890), Schüler von Humperdinck und Kaun, Kapellmeister in verschiedenen deutschen Städten, seit 1939 in Japan. Schrieb u. a. „Goya-Sinfonie" (1938) und „Shakespeare-Sinfonie" (1954), andere Werke für Orchester, vor allem aber Bühnenwerke: „Wozzeck" (1928, nach Büchner), „Soldaten" (1930, nach Lenz), „Nana" (1933, nach Zola).

Gyrowetz, Adalbert (1763–1850, Österreicher), in den Jahrzehnten vor und nach 1800 ein in aller Welt beliebter Komponist (eine seiner Sinfonien wurde Haydn zugeschrieben), der sich mit viel Talent den Stil Haydns, später Mozarts und Beethovens zu eigen zu machen suchte, wurde dann mehr und mehr vergessen. Schrieb über 40 Sinfonien, zahlreiche Serenaden, Suiten, Tänze, einige Konzerte, Kammermusik (über 40 Streichquartette), eine kaum zu übersehende Menge von Opern und anderen Bühnenwerken, ferner viele Vokalwerke.

Haas, Joseph, geboren am 19. März 1879 in Mathingen (bei Nördlingen), als Sohn eines Lehrers. Wurde selbst Volksschullehrer. Studierte bei Reger und Straube (in Leipzig). 1911 Konservatoriumslehrer in Stuttgart, seit 1921 in gleicher Eigenschaft an der Münchener Akademie der Tonkunst, 1945–50 deren Präsident. Danach lebte er seinem Schaffen. Gestorben am 30. März 1960 in München.

Haas geht harmonisch und kontrapunktisch von Reger aus, lichtet aber mehr und mehr dessen zuweilen überdichten Stil auf. Seine Werke offenbaren einen heiteren, volksnahen Ausdruck, v. a. in der Jugendmusik, und binden auch weltliche und geistliche Musik auf allverständlicher Ebene. Trotz handwerklicher Meisterschaft ist ihm Musik weit mehr als ein



Fachgebiet, ist ihm tonende Weltanschauung auf fester (tonaler) Grundlage, in der für alle (linearen) Verzweigungen Raum bleibt, den er mit hintergründiger Heiterkeit ebenso erfüllt wie mit verantwortungsbewußtem Ernst. Schöpfer des modernen Volksoratoriums.

Opern:

„Tobias Wunderlich" (1937, Text von H. H. Ortner und Ludwig Andersen). Ein Holzschuhmacher zwischen zwei „Barbaras": einer Kirchenstatue (die zugleich Sauerkraut und Knödel auf den Tisch zu bringen weiß) und der unheimlichen Zigeuner-Barbara. Spiel zwischen derb und innig, heilig und deftig.

„Die Hochzeit des Jobs" (1944, Text von Ludwig Andersen). Abermals eine kraftvolle Volksoper. – Der vor den Professoren durchgefallene Jobs soll Nachtwächter werden und die alte Witwe seines Vorgängers heiraten, entzieht sich aber listig dem Plan.

Oratorien:

„Die heilige Elisabeth" (1931, Text von Wilhelm Daußenbach). Elisabeth nicht als Leidende, sondern als Handelnde. Musikalisch einfach gebaut: Sprecher, einstimmiger Männerchor, einstimmiger Kinderchor, vierstimmiger gemischter Chor, beliebig zu besetzendes Orchester, einfache Solopartie (Elisabeth); die Hymnen können von den Hörern mitgesungen werden.

„Christnacht" (1932, Worte von W. Daußenbach), ein „deutsches Weihnachtsliederspiel", noch einfacher als das vorige, tirolische und oberbayerische Volksweisen und Lieder.

„Das Lebensbuch Gottes" (1934), ein „Oratorium nach Worten des Angelus Silesius für Sopran- und Altsolo, Frauenchor, ein- und mehrstimmigen gemischten Chor (oder Frauenchor allein) mit kleinem Orchester oder Klavier bzw. Orgel)" – diese Unterbezeichnung betont wiederum das Einfache, Volksnahe.

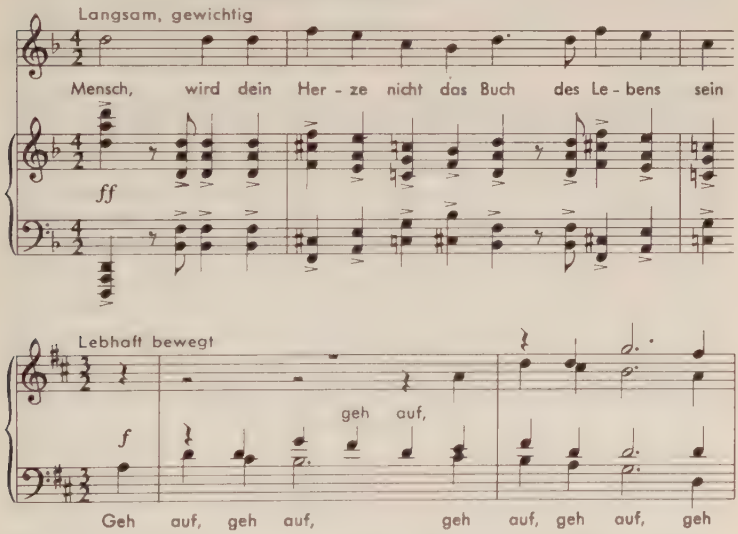
„Das Lied von der Mutter" (1939, Text von Willi Lindner), für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor, Kinder-, Frauen- und Männerchor mit Orchester. Etwas schwieriger, textlich weniger unmittelbar, doch abermals allverständlich, Orchester mit Zwischenspielen.

„Das Jahr im Lied" (1952), für Soloquartett, gemischten Chor, Orchester, Oratorium über Volkslieder aus dem 15.–18. Jahrhundert.

„Die Seligen" (1957, Textzusammenstellung von Ludwig Schuster), „Variationen über die Bergpredigt", dazu Verse von Angelus Silesius. Sopran- und Baritonsolo, einstimmiger Männer-, einstimmiger Kinder-, dreistimmiger

Frauen-, vierstimmiger gemischter Chor, Orchester, also größeres Aufgebot als bei den Volksoratorien, in der Sprache jedoch schlicht.

Joseph Haas: aus dem „Lebensbuch Gottes"



Andere Chorwerke:

Zahlreiche geistliche und weltliche Chöre a cappella für zweistimmigen Kinder-, dreistimmigen Frauen-, mehrstimmigen Männer- und gemischten Chor. Zu nennen: „Deutsche Singmesse" (1924), „Deutsche Vesper" (1929), „Kanonische Motette" (1927; alle mit gemischtem Chor), „Speyerer Domfestmesse" (1930; Volksgesang mit Orchester oder Orgel), „Deutsches Gloria" (1933; achtstimmiger gemischter Chor); ferner „Tedeum" (1945; Soli, gemischter Chor, Orchester), „Deutsche Weihnachtsmesse" (1955; Text Peter Dörfler; Volksgesang, Orgel, Orchester).

Lieder:

Über hundert Lieder, gesungen nach Art des 19. Jahrhunderts, lyrisch dicht, Melodie, Harmonie, Rhythmus, Farbe, Singstimme, Klavier (auch Orgel) dienen der Gesamtstimmung der Dichtung. Meist unter einheitlichen Gesichtspunkten gruppiert wie „Krippenlieder", „Lieder des Glücks", „Heimliche Lieder der Nacht", „Schelmenlieder", „Christuslieder", „Lieder vom Leben", „Lieder der Reife und Ernte", „Franziskuslieder", „Lieder an Gott".

Klavierwerke:

Zahlreiche, meist kleinere, häufig in Gruppen zusammengefaßte Werke in der Art

von Reger; romantisch empfunden, oft heiter und neckisch, entstanden zwischen 1904 und 1945, u. a. „Fantasiebilder", „Kinderlust", „Lose Blätter", „Frohe Launen", „Wichtelmännchen", „Gespenster", „Eulenspiegeleien" (allerlei Variationen über ein kurzweiliges Thema), „Hausmärchen", „Deutsche Reigen und Romanzen", „Jugendfreuden", „Stückchen für die Jugend", „Märchentänze", „Alte unnennbare Tage".

Orgelwerke:

Fast durchweg Reger-Nachfolge: Choralvorspiele, Präludien und Fugen, Suiten, Variationen, Charakterstücke.

Kammermusik:

Angesiedelt zwischen Konzert- und Hausmusik, wirklich zum „Spielen" gedacht; daher nur ein einziges Streichquartett, aber viele Duos für verschiedene Instrumente, auch Trios, bezeichnende Titel wie „Divertimento", „Im Kränzlein", „Bagatellen", „Ein Sommermärchen" (Cello solo), „Grillen".

Orchesterwerke:

Haas hat keine Sinfonie und kein Konzert geschrieben; in seinen Orchesterwerken will er – wie meist auch sonst – mit Geschmack und allverständlich musizieren. Sein kompositorisches Können und seine Instrumentierungskunst machen die Werke straff und leuchtend zugleich, u. a.

„Heitere Serenade" (1914).

„Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied" (1917).

„Variationensuite über ein altes Rokokothema" (1924).

„Lyrisches Intermezzo" (1937).

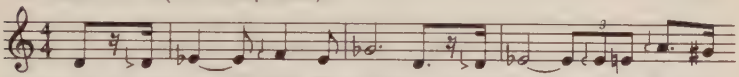
„Ouvertüre zu einem frohen Spiel" (1943).

Haas, Pavel (1899–1944, Tscheche), studierte bei Janáček, komponierte trotz vieler Mißerfolge unentwegt weiter – selbst im Konzentrationslager Theresienstadt (umgekommen in Auschwitz). Versuchte Eigentümlichkeiten der tschechischen Volksmusik, Janáčeks, Strawinskys und des Jazz kompositorisch zu binden. Schrieb Bühnenmusik, Opern („Sarlatan" 1938), Lieder und Chöre, Kammer- und Klaviermusik, Orchesterwerke („Das triste Scherzo" 1926), Rundfunkmusik.

Hába, Alois (geb. 1893, Tscheche), Schüler von Novák und Schreker, seit 1923 Lehrer am Prager Konservatorium und Leiter einer neugegründeten Opernbühne. Bekanntgeworden vor allem durch Kompositionen in Viertel- und Sechsteltönen, für deren Aufführung er neue Instrumente entwarf (besondere Forster-Flügel); begründete seine Auffassung auch in Streitschriften, ohne das Komponieren mit Halbtönen völlig preiszugeben. Von den nichtchromatischen und zugleich athematischen Werken sind zu nennen: 2. und 3. Streichquartett op. 7 und 12 (1920 und 1922, vierteltonig), 5. und 10. Streichquartett op. 15 und 80 (1923 und 1953), 12. Streichquartett (1960), Suiten und Fantasien für Vierteltonklavier, die Opern „Die Mutter" (1931, vierteltonig)

und „Es komme dein Königreich" (1942, sechsteltonig), eine Suite für Männerchor (vierteltonig); die bekanntgewordenen Orchesterwerke wie „Weg des Lebens" (1934), „Walachische Suite" (1952), Violinkonzert (1954), Bratschenkonzert (1956), sind chromatisch.

Hába
Vierteltonthematik (2. Streichquartett)



Hadley, Patrick (geb. 1899, Engländer), Professor für Musik in seiner Vaterstadt Cambridge, bekannt vor allem durch seine Chorwerke, besonders Kantaten und Balladen („Die Bäume so hoch" 1932, „The travellers" 1945, „Die Hügel" 1946, „Moor und Flut" 1955, Neufassung 1956).

Halévy, Jacques François Fromental (1799–1862, Franzose), studierte am Pariser Konservatorium (Rompreis) und in Rom; neben Meyerbeer, dessen Stil er nachzuahmen versuchte, wichtiger Vertreter der großen französischen Oper, schrieb insgesamt etwa 40 Bühnenwerke (Texte vielfach von Scribe). Besonders lange gehalten hat sich die große Oper „Die Jüdin" (1835) mit ihrer fesselnden musikalischen und theatralischen Darstellung jüdischer Ritualszenen und die anmutig-heitere Oper „Der Blitz" (1835, nur je 2 Tenöre und Soprane, kein Chor, deutsche Neubearbeitung als „Der Schicksalstag" 1932).

Halffter, Rodolfo (geb. 1900 in Madrid, seit 1939 in Mexiko, Sohn deutscher Eltern), kompositorisch von de Falla ausgehend, schreibt er einen farbig-melodiösen Stil unter behutsamer Verwendung des Zwölftonsystems; Kammer-, Klavier-, Orchestermusik, Bühnenwerke. – Von seinem Bruder Ernesto (geb. 1905) stammt u. a. die Oper „Carmens Tod" (1926).

Halle, Adam de la s. Adam de la Halle.

Hallén, Johan Andreas (1846–1925, Schwede), studierte in Leipzig, wirkte in Berlin und seit 1884 in Stockholm als Dirigent, Lehrer und Komponist. Stark unter dem Eindruck Wagners und der Neudeutschen, mühte sich um nationalschwedische Musik. Schrieb programmusikalische Orchesterwerke (u. a. „Die Toteninsel" nach Böcklin, 1898), Chorballaden (u. a. „Vom Pagen und der Königstochter" nach Geibel, 1871), Bühnenwerke (u. a. „Harald der Wiking" 1881), Kammermusik, Klaviermusik, Gesänge.

Hallström, Ivar Christian (1826–1901, Schwede), einst geschätzter Vertoner romantischer, zugleich nationalbetonter Dichtungen, vor allem für Bühne (u. a. „Des Bergkönigs Braut" 1874) und Chor (Ballade „Des Sängers Fluch" 1871).

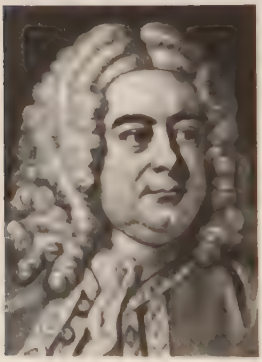
Halvorsen, Johan (1864–1935, Norweger), studierte in Norwegen, Schweden, Deutschland, Rußland, bekannter Geiger und Dirigent; als Komponist etwa in der Nachfolge Griegs beheimatet. Schrieb Sinfonien, sinfonische Dich-

tungen, Violinkonzert „Norwegische Tänze" (1915), sehr viel Schauspielmusik zu skandinavischen, englischen (Shakespeare) und deutschen (Schiller, Stücken, Kammermusik, Chöre, Lieder.

Hamerik, Ebbe (1898–1951, Däne), Sohn des geachteten Dirigenten und Komponisten Asger Hamerik (eigentlich Hammerich, 1843–1923; Sinfonien, Bühnen- und Chorwerke); hatte frühe Kompositionserfolge im Ausland; gemäßigt polytonal, Sinn für zweckgebundene Instrumentierung; schrieb u. a. 5 knappe Cantus-firmus-Sinfonien, ein Oboenkonzert, Opern (so „Marie Grubbe" 1940, „Reisekameraden" 1946), Kammermusik, Vokalwerke.

Hammerschmidt, Andreas (1611–1675), angesehenster Kirchenkomponist seiner Zeit neben H. Schütz, gerühmt wegen seines Fleißes und seines Bestrebens, formgerechte und zugleich volksnahe Musik zu schreiben. In seinen Instrumentalwerken („Erster Fleiß" 1636) tritt unter den Tanzsätzen anscheinend erstmals in Deutschland die Sarabande auf. Schrieb Messen, Motetten, auch weltliche Vokalwerke. Berühmt und vielbenutzt die „Musicalischen Andachten" (1639–53) a cappella, Chöre, diese auch mit Solisten abwechselnd, zuweilen mit einigen Instrumenten.

Händel, Georg Friedrich, geboren am 23. Februar 1685 in Halle (Saale) als



Sohn eines Hofchirurgus. Spielte als Sechsjähriger ausgezeichnet Klavier und bald auch Orgel, komponierte bereits als Neunjähriger, studierte auf Wunsch des Vaters anfangs Rechtswissenschaften, war daneben Organist der Schloß- und Domkirche. Erst nach des Vaters Tode widmete er sich ganz der Musik. Ging 1703 nach Hamburg; die 1678 gegründete deutsche Oper war durch Joh. Sigmund Kusser auf beachtliche Höhe gebracht und durch seinen Nachfolger Reinhard Keiser zwar mehr schlecht als recht weitergeführt worden, stand jedoch durch Keisers Opern (mehr als hundert) in großem Ansehen. Nach dem Erfolg von Handels erster Oper „Almira" (1705) war Keisers Ruhm dahin. Der als Komponist, vor allem aber als Musikschriftsteller bedeutende Johann Mattheson setzte sich für Handel ein. 1707 bis 1710 war er in Italien (Florenz, Rom, Neapel, Venedig). Hier maß er sich mit Domenico Scarlatti im Klavierspiel und erhielt von Alessandro Scarlatti Rat und Anregung vor allem für Opern und große Chorwerke, studierte eingehend A. Corelli (insbesondere Violinwerke, Kirchen- und Kammersonaten, Concerti grossi) und die italienische Oper. Schon berühmt, wirkte er 1711/12 in Hannover (Pflegestätte des französischen Instrumentalstils und der italienischen Gesangskunst) und ging dann nach England, wo er – von kurzen Aus-

landsreisen abgesehen – bis zu seinem Tode (14. April 1759, London) gewirkt hat. Beigesetzt in der Krönungs- und Begräbnisstätte der englischen Könige und Geistesgrößen. In seinen letzten Lebensjahren war er blind. Händels Wirken in England fällt in die Jahrzehnte, in denen das 1714 auf den englischen Thron gelangte Haus Hannover sich kriegerisch mit Spanien, Schottland und Frankreich auseinanderzusetzen hatte.

Im Gegensatz zu seinem Altersgenossen J. S. Bach, der (abgesehen von kurzen „musikalischen Pilgerfahrten") über den mitteldeutschen Raum nicht hinausgekommen ist, mit seiner zahlreichen Familie und seinen Schülern Hausmusik trieb, still seinem Handwerk als Kantor nachging, den Wogen ausländischer Musik gelassen gegenüberstand und sie seinem eigenen Schaffen nur soweit einordnete, wie es seinem Wesen entsprach, hat Händel die Quellen europäischen Musizierens selbst aufgesucht und für sich erobert. Diesem In-die-Welt-Drangen entspricht die Art seines musikalischen Schaffens: klar und weiträumig die Themen, übersichtlich der harmonische Bau, kraftvoll-einfach die Rhythmen, weitmaschig und leicht durchschaubar die Polyphonie, sinnenfroh-diesseitig der Klang – kein Wunder, daß Händels Werk, anders als das des grüblerischen Bach, sogleich europäische Bedeutung gewann und behielt.

Opern:

Etwa vierzig, fast ausschließlich italienische Opern im Geschmack der Zeit. Die Texte (vielfach von N. Haym und P. Metastasio, oft auch von anderen Komponisten vertont), sind dramaturgisch meist schwach und unwahrscheinlich (daher zahlreiche Neubearbeitungen im 20. Jahrhundert). Meist sind sie darauf angelegt, in kunstvollen Arien den Sängern und Sängerinnen Gelegenheit zu geben, ihre Kehlfertigkeit zu beweisen. Händel machte diese Arien zu großartigen Affektstücken, d. h., er brachte in ihnen die Gefühle, Leidenschaften, Freudens- und Leidausbrüche der Bühnengestalten zum Ausdruck. Neben diesen der Charakterisierung dienenden, bald lyrischen und bald dramatischen Arien stehen kurze, jedoch sorgfältig deklamierte Seccorezitative als Skizzen für die Handlung selbst. Was Purcell angebahnt hatte, ist Händel gelungen: Die große Zeit der Oper in England geht vor allem auf ihn zurück, obwohl er dreimal mit seinem Operntheater Schiffbruch erlitt (gehässige Konkurrenz, die ihn verspottende „Bettleroper" von Gay und Pepusch, aufsässige Sänger und Sängerinnen). – Die deutsche Wiederbelebung der Händel-Opern, insbesondere durch Oscar Hagen (seit 1920), fügte dem deutschen Spielplan auf die Dauer nur wenige Werke Händels hinzu.

„Almira" (1705, Hamburg, Text F. Ch. Feustking), erste Oper Händels, eigentlich eine Art Singspiel.

„Agrippina" (1709, Venedig, Text V. Grimani), aus den italienischen Jahren.

„Rinaldo" (1711, London, Text G. Rossi), erste der etwa 36 Opern, die in London uraufgeführt wurden. Oft vertonter Stoff von der Zauberin Armida (nach Tassos „Befreitem Jerusalem"), die den Kreuzritter Rinaldo betört, ihn dann aber racheschwörend ziehen lassen muß.

„Il pastor fido" (1712, neu bearbeitet 1734, Text G. Rossi).

„Theseus" (1713, Text N. F. Haym).

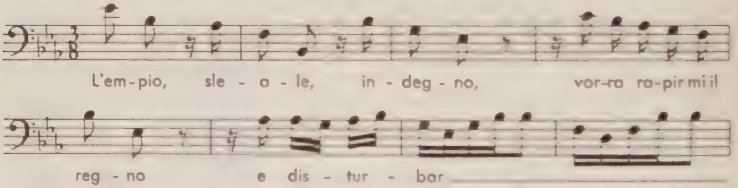
„Amadigi di Gaula" (1715, Text J. J. Heidegger), oft behandelter Stoff nach einem spanischen Ritterroman, gegen den Cervantes seinen „Don Quichote" schrieb.

„Radamisto" (1720, Text N. Haym).

„Otto und Theophano" (1723, Text N. Haym), spielt in den Kämpfen Ottos II. gegen einen römischen Thronprätendenten und um seine Braut, die griechische Prinzessin Theophano.

„Julius Cäsar" (1724, Text N. Haym), behandelt eine Episode um Cäsars Kampf in Ägypten nach dem Tode des Pompejus und die Befreiung Kleopatras durch Cäsar.

Händel: „Julius Cäsar", wort- und sinngezeugte Arie des Ptolemäus



„Tamerlan" (1724, Text A. Piovane und N. Haym): der Tatarenkhan will die Tochter eines gefangenen Ottomanenfürsten für sich gewinnen, wächst nach Mordversuchen und Freitod seines Gegenspielers zu menschlicher Größe heran.

„Rodelinde" (1725, Text N. Haym), Geschichte einer königlichen Frau, die ihrem vertriebenen Gemahl, allen Anfechtungen zum Trotz, die Treue hält.

„Scipione" (1726, Text P. A. Rolli), spielt um Scipio Africanus, den römischen Feldherrn gegen Karthago.

„Admeto" (1727, Text N. Haym), handelt von dem Gatten der Alkeste, für den diese ihr Leben opfert.

„Ptolemäus" (1728, Text N. Haym), Nachfolger Alexanders des Großen, König von Ägypten.

„Poro" (1731, Text P. Metastasio, „Alexander in Indien").

„Ezio" (1732, Text P. Metastasio), einst sehr beliebter, häufig vertonter Stoff um Aetius, den Besieger Attilas.

„Der rasende Roland" („Orlando", 1733, Text G. Braccioli), nach Ariosts gleichnamigem Gedicht: Roland als Held und als Wahnverliebter.

„Ariadne" (1734, Text P. Pariati), häufig vertont; eine Art Vorgeschichte zu R. Strauss' gleichnamigem Werk: Ariadne, von Theseus entführt und wieder verlassen, von Bacchus verklärt.

„Alcina" (1735, Text A. Marchi), Zauberinnenoper.

„Atalanta" (1736, nach B. Valerianis „Jagd in Etolien"), die Jägerin, die nur den erhören wollte, der schneller war als sie.

„Arminius und Thusnelda" (1737, Text A. Salvi), heldische Oper aus dem Kampf der Germanen mit den Römern.

„Xerxes" (1738, Text N. Minato), heitere Verwechslungsoper, nicht um den Xerxes der Geschichte, sondern um Xerxes als schmachtenden Liebhaber (in dieser Oper das berühmte „Largo von Händel", das übrigens kein Largo, sondern ein Larghetto-Liebesgesang ist).

„Jupiter in Argos" (1739, Text A. M. Lucchini).

„Deidamia" (1741, Text P. A. Rolli), halb ernste, halb ironische Vertonung jener Sage vom späteren Helden Achill, der, von seiner Mutter in Mädchenkleidung verborgen, von der jungen Deidamia erahnt wird.

Chorwerke:

In seinen letzten zwei Lebensjahrzehnten hat Händel keine Opern mehr geschrieben. Schien ihm die künstlerische Aussagemöglichkeit der auf Gesangsvirtuosität beruhenden italienischen Oper erschöpft? Wollte er noch stärker in die Breite wirken? Jedenfalls wandte er sich mit ungestümer Schaffenskraft der chorischen Gestaltung von Volkerschicksalen zu, wobei er auf die alte Chortradition Englands, insbesondere auf Werke von Byrd und Purcell zurückgreifen konnte. Daß er dabei den Gedanken vom „auserwählten Volk der Juden" auf die Engländer übertrug, erleichterte seinen Erfolg ebenso wie die durch Betonung des Melodisch-Faßlichen angestrebte Breitenwirkung, die selbst nach zwei Jahrhunderten nicht nachgelassen hat. Hauptwerke:

„Esther" (1720; zweite Fassung 1732), steht noch der Oper nahe, aber die gewaltigen Chöre („Ihr Söhne Israels, klagt") sind schon oratorienartig geprägt. Die jüdische Königin Esther erreicht durch ihr liebreizendes Bitten, daß der Perserkönig Ahasver (Xerxes) das von der Ausrottung bedrohte jüdische Volk bewahrt.

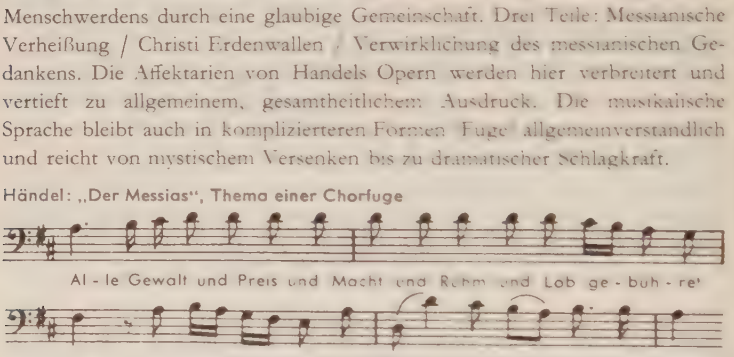
„Deborah" (1733), bereits ein vollwertiges Oratorium mit dramatisch gegeneinander gesetzten Chören. Deborah, Richterin in Israel, entflammt das Volk zu erfolgreichem Kampf gegen die Kanaaniter.

„Saul" (1739), überzeugt besonders durch die Ecksätze, die den Volksjubel über die Unterwerfung der Philister und Volkstrauer um die Gefallenen Saul und Jonathan zum Ausdruck bringen.

„Israel in Ägypten" (1739), 23 Chorsätze, aber nur sieben Solostücke. Auszug aus Ägypten, Durchschreiten des Roten Meeres, Vernichtung von Pharaos Scharen, Danksagung – das sind die Hauptabschnitte. Dramatisch gespannt

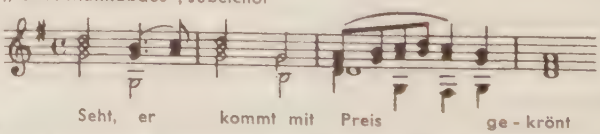
Chor und Orchester, beredt in der Darstellung von Leid, Furcht und Staunen des Volkes, berühmt geworden auch die Lautmalerei, z. B. im Hagelchor.
„Der Messias" (1742), geschrieben in drei Wochen, Handels bekanntestes Werk, bedeutendstes Oratorium der Musikgeschichte. 21 Chorsätze, verbunden durch Einzelgesänge. Keine erkennbare Handlung, vielmehr ergriffenes und jubelndes Betrachten, ehrfürchtiges Staunen und Anbeten göttlichen Menschwerdens durch eine glaubige Gemeinschaft. Drei Teile: Messianische Verheißung / Christi Erdenwallen / Verwirklichung des messianischen Gedankens. Die Affektarien von Handels Opern werden hier verbreitert und vertieft zu allgemeinem, gesamtheitlichem Ausdruck. Die musikalische Sprache bleibt auch in komplizierteren Formen Fuge allgemeinverständlich und reicht von mystischem Versenken bis zu dramatischer Schlagkraft.

Händel: „Der Messias", Thema einer Chorfuge



„Samson" (1743) verlegt das Schwergewicht wieder auf die Einzelgesänge (27), nähert sich also der Oper, obgleich die mächtigen Chöre noch immer eine feste Grenze ziehen. Inhaltlich die bekannte Bibelerzählung von Samson, Delila und den Philistern.
„Belsazar" (1745), buhnenmäßig durch seine – allerdings erzählte – Handlung, besteht zwar zu zwei Dritteln aus Einzelgesängen, wirkt aber vor allem durch die Gegensätzlichkeit der drei Chorgruppen (Perser/Babylonier/Juden). Inhalt: Befreiung der Juden aus der Babylonischen Gefangenschaft durch die Perser.
„Judas Makkabäus" (1747), Textbuch dramaturgisch schwach: zweimalige Errettung des jüdischen Volkes aus der Knechtschaft mit anschließendem Siegesjubel der befreiten Juden; dagegen musikalisch eines der reichsten Werke Handels. Orchester, Chöre und Einzelgesänge sind innig miteinander verbunden, klares Absetzen des Irdischen vom Göttlichen (Volksheld Judas wird in Volksweisen besungen, Gott dagegen in kunstvoller Vielstimmigkeit).

Händel: „Judas Makkabäus", Jubelchor



Von Handels biblischen Oratorien seien noch erwähnt der textlich unbrauchbare „Josua" (1748) mit dem großartigen, vom Orchester umjubelten Chor

„Ehre sei Gott", der von Karl Straube 1925 umgestaltete „Salomo" (1749) mit dem Doppelchor „Vom Altare weht empor" (zweiter Teil) und den schönen Wechselgesängen des dritten Teils, endlich der „Jephta" (1752), der sich sehr gut auch szenisch darstellen läßt, mit seinen ausdrucksvollen Chören und sorgfältig gezeichneten Einzelpersonen, die sich auf dem Höhepunkt sogar zu einem Quartett zusammenfinden.

Von den zahlreichen *weltlichen Oratorien* Händels haben nur einige die Zeit überlebt:

„Acis und Galathea" (1720, szenische Fassung 1732), ist eine liebenswürdige, naturschildernde Tonmalerei. Der eifersuchtige Polyphem tötet den von der Nymphe Galathea geliebten Hirten Acis; den Toten verwandelt Galathea in eine singende Quelle.

„Das Alexanderfest", auch „Große Cacilien-Ode" genannt (1736), enthält einige Chöre, deren Einzelaufführung sich lohnt („O seht den Göttersohn", „Brecht das Band des Schlafes"); als Ganzes beginnt das Werk zu verblassen. – Der thebanische Sänger Timotheus ruft durch seine Kunst bei einem Fest zu Ehren Alexanders des Großen die verschiedenartigsten Gefühle seiner Zuhörer wach, läßt dann die Schatten toter Helden vorüberziehen und entflammt dadurch Rachegelüste. Unvermittelt erscheint die heilige Cacilie und schlägt mit ihrer Kunst friedvollere Töne an.

„Die kleine Cacilien-Ode" (1739, Text von John Dryden), wirkt wesentlich unmittelbarer. Der in allerlei Abwandlungen erscheinende Grundgedanke: Alles Unklare, Ungeformte vermag Gestalt zu gewinnen durch die Musik. Charakterisierungsmittel neben Chor und Soli sind die verschiedenen Instrumente, an ihrer Spitze die alles umfassende Orgel.

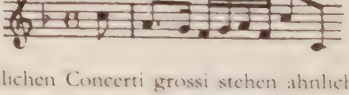
„Herakles" (1745), ist das Gipfelwerk von Händels Vertonung griechischer Sagenstoffe. Er nennt es ein „musikalisches Drama". Drei Teile: Dejanira sehnt sich nach ihrem Gatten Herakles, wird aber eifersüchtig auf die Königstochter Iole, die der Heimkehrende als Gefangene mitbringt. Um ihren Gatten wiederzugewinnen, beschließt sie, ihm das Nessusgewand zu überbringen. Herakles legt das Gewand an, windet sich unter den Schmerzen des in ihm enthaltenen Giftes und verbrennt sich selbst auf einem Scheiterhaufen; Dejanira folgt ihm in den Tod. Musikalisch am stärksten der Schlußteil mit den tragischen Einzelgesängen von Herakles und Dejanira; die Chöre treten verhältnismäßig zurück.

Das „Gelegenheitsoratorium" (1746, in der Neubearbeitung von Fritz Stein: „Festoratorium"), geschrieben „gelegentlich" des Sieges über schottische Rebellen, besteht zum großen Teil aus älteren Kompositionen Händels (z. B. der Hagelchor aus „Israel"), ist aber dramaturgisch und musikalisch-dramatisch sehr wirkungsvoll aufgebaut in drei Hauptteile: Bedrückung / Sieg / Dank an die Gottheit.

Sonstige Vokalwerke:
Weniger bekannt als die Großwerke, doch zum Teil sehr bedeutend sind zahlreiche *Anthems* (kantatenähnliche Gesänge auf Bibelworte), *Tedeums* („Utrechter Tedeum", „Dettinger Tedeum"), *Hymnen*, „L'allegro, il pensieroso ed il moderato", ferner die *Italienischen Duette*, Trios und Kantaten, sowie die *Deutschen Arien* (Vorstufen zum Rokokolied, „Flammende Rose").

Instrumentalwerke:
Orchesterwerke: Händels Orchestersprache, bewußt auf Breitenwirkung und Allgemeinverständlichkeit bedacht, ist so klar (einfacher Schnitt der Themen, schlichte Harmonie, zügiger Rhythmus, durchsichtiger Klang), daß sie zuweilen als „primitiv" bezeichnet wird; doch atmet in ihr ein Geist, der spätere Sinfoniker wie Beethoven mächtig angeregt hat.
Concerti grossi. Zwei Sammlungen: Die Werke der Opuszahl 3 werden unter der unscharfen Bezeichnung Oboenkonzerte geführt, weil die hohen Geigenstimmen durch Oboen verstärkt sind; die Opuszahl 6 umfaßt zwölf Concerti grossi (1740). Geschrieben nur für Streicher und zwar doppelchörig: ein Streichorchester (wie damals üblich mit Cembalo) und eine Solistengruppe von zwei Geigen und Cello. Das „Konzertieren" besteht vor allem im ständigen Abwechseln beider Gruppen. Angestrebt wird nicht eine geschlossene Großform wie später in der klassischen Sinfonie, sondern ein fast überreiches Ausstreuen musikalischer Gedanken. Daher verschiedene Anzahl und Formen der Einzelsätze. Beispiel: das 9. Concerto: Largo – Allegro – Larghetto – Allegro (Fuge) – Menuett – Gigue; also fast starre Folge von langsam und schnell, entsprechend im Inneren der Sätze ein Wechsel von laut und leise (fließende Übergänge fehlen in der Barockmusik). Vorbilder waren entsprechende Werke von Corelli und Vivaldi. (Spieldauer zwischen 12 u. 18 Min.)

Händel: Allegro aus dem 9. Concerto grosso, op. 6



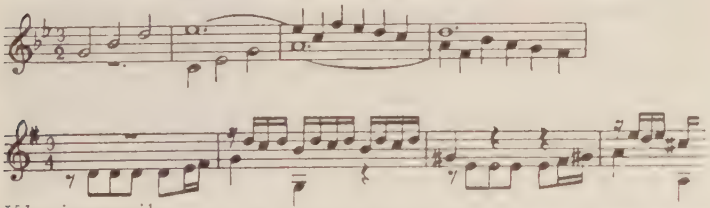
Neben diesen eigentlichen Concerti grossi stehen ähnliche Werke, in denen Holz- und Blechbläser mitwirken; heute fast unbekannt.
Orgelkonzerte: je sechs unter den Opuszahlen 4 und 7, dazu einige weitere, teils unter Verwendung früherer Kompositionen. Entstanden von 1735 an. Nur in Grundrissen vorliegend, das Orchester (zwei Oboen, Streicher, Generalbaß) ausgearbeitet, der Orgelpart lediglich angedeutet, weil Händel die Konzerte zum eigenen Gebrauch schrieb und bei der Aufführung zu improvisieren pflegte. Wie bei den Concerti grossi keine geschlossene Großform und keine strenge Satzfolge, vielmehr eine Fülle strömender Einfälle für den virtuosen Gebrauch im Konzert (nicht in der Kirche). Satzarten reichen von der strengen Passacaglia bis zum leichtfüßigen Menuett.

„Wassermusik", „Feuerwerksmusik". Für Aufführungen im Freien bestimmt, daher starke Besetzung auch mit ganzen Bläserchören. Die Wassermusik (1717) wurde bei Lustfahrten auf der Themse gespielt (21 tanzartige Sätze für Streicher, je zwei Oboen, Fagotte und Hörner; 60 Min.), die Feuerwerksmusik (komponiert 1748 zur Feier des Aachener Friedens; 20 Min.) vereinigt noch stärkere Bläsergruppen (außer Streichern chorisch besetzt: zwei Oboen, zwei Fagotte, vier Hörner, zwei Trompeten, Pauken). Abermals überwiegend tanzartige Sätze.

Kammermusik:

Hervorzuheben die Solosonaten (wesentliche davon zusammengefaßt in op. 1), bestimmt für Flöte oder Oboe oder Geige mit Generalbaß, dem Charakter nach strömende Haus- (also nicht Konzert-) Musik sowie zahlreiche Triosonaten (Hauptgruppen in op. 2 und op. 5) für je zwei hohe Instrumente, ein tiefes und Generalbaß; d.h. entweder – neben Cembalo – zwei Geigen und Cello oder zwei Oboen (auch Flöten) und Fagott, ebenso sind zuweilen Mischungen möglich. In op. 2 sind es Kirchensonaten mit der Satzfolge Langsam/Schnell/Langsam/Schnell (Vorbild Corelli), streng und straff in der Haltung, einheitlich in der Tonart. Die Kammersonaten von op. 5 nehmen nach französischer Art Tanzsatzchen auf (Sarabande, Air, Bourrée, Gavotte usw.), nähern sich dadurch der Suite und wirken gelockerter, spielerischer.

Händel: Aus einer Kirchen- und einer Kammersonate



Klaviermusik:

Händel, einer der besten Klavierspieler seiner Zeit (berühmt sein ehrenvoller Wettstreit mit D. Scarlatti) und bewundert als hervorragender Stegreifspieler, komponiert ganz aus dem Wesen des Instruments, betont das Spielerische, Spielfreudige und Virtuos-Aufgelockerte, im Gegensatz zu Bach, dessen Werke mehr vom Gedanklichen getragen werden. Ein Großteil seiner weithin unbekannten Werke gehört zum Besten und Wirkungsvollsten der altklassischen Klavierkunst. Sie liegen vor in verschiedenen „Sammlungen" (ungleichwertig, weil sie zum Teil ohne Händels Willen und Wissen veröffentlicht wurden).

„Erste Sammlung" (authentisch, 1720), mit acht Suiten, freien „Folgen" von Klavierstücken. In der 5. Suite (E-Dur) die bekannten, aber für Händel wenig bezeichnenden Grobschmied-Variationen.

„Zweite Sammlung" (1732), sehr ungleichwertig, teilweise schwach.
„Dritte Sammlung" (nicht authentisch), ebenfalls ungleichwertig. Großartig das nur 36taktige g-Moll-Capriccio aus Nr. 3.
„Vierte Sammlung" (authentisch, 1735), sechs große Fugen, nach Form und Technik wirkungsvolle Spielstücke.
„Aylesford-Sammlung" (erst 1928 aus der Bibliothek des Earl of Aylesford bekanntgeworden), 76 Tonstücke verschiedenster Art, davon mehr als ein Drittel Menuette, sonst Praludien, Fugen, Chaconnen, Giguen, Sonaten, Sonatinen usw.; Fundgrube für erlesene Hausmusik.
Händels Urheberschaft der sechs Fughetten wird vielfach angezweifelt.

Hanson, Howard (geb. 1896, Nordamerikaner schwedischer Abstammung), bekannter Dirigent, Hochschulmusikdirektor; als Komponist etwa als Neuromantiker zu bezeichnen. Schrieb sinfonische Dichtungen (teilweise mit Soloinstrument, auch mit Chor), 5 Sinfonien (darunter die 2. „Romantic" 1930, und die 5. „Sinfonia sacra" 1955), Klavier- und andere Konzerte, Kammermusik, Klavierwerke, Bühnenwerke (u. a. Oper „Merry mount" 1934).

Hanuš, Jan (geb. 1915, Tschechе), stilistisch in der Nachfolge von Janáček und Novák, vorwärtsgerichtet, ohne Avantgardist zu sein. Schrieb u. a. zwei Sinfonien, Suiten, Konzerte, Kammermusik, vor allem Chorwerke in mannigfacher Besetzung (u. a. „Das tschechische Jahr" nach heimatlichen Volksliedern), eine Oper „Die Flammen" (1944), Ballettmusik.

Harris, Roy (geb. 1898, Nordamerikaner), Schüler u. a. von Nadia Boulanger, angeschener Lehrer und Komponist, Sinn für Klanggruppierungen und polyharmonische Überlagerung, dabei ausgezeichneter Kontrapunktiker. Schrieb sieben Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Orchestersuiten, vielfach mit bildhaften oder regionalbestimmten Titeln („Sonntag eines Kindes", „Frühling in Kentucky"), drei Klavierkonzerte (davon eins für 2 Klaviere), Bratschen-, Violin-, Akkordeonkonzerte, Chorwerke (vielfach nach Whitman), Kammer- und Klaviermusik, Ballett- und Filmmusik, Gesänge, mehrere Werke „für Band".

Harsányi, Tibor (1898–1954, Ungar), Kompositionsschüler von Kodály, in ganz Europa geschätzter Pianist, lebte seit 1923 in Frankreich. Als Komponist vielfältig beeinflußt durch ungarische Volksmusik, Liszt, Bartók, die französischen Impressionisten, Strawinsky, doch mit stiller Selbstverständlichkeit seinen eigenen Weg gehend. In allen Entwicklungsstufen tonal, doch eigenwillig. Schrieb Orchesterstücke, u. a. „Ungarische Suite" (1935), „Französisches Divertissement" (1946), Sinfonie (1952), Klavier-, Violin-, Cellokonzerte, Kammermusik vom Duo bis zum Nonett, kurze Klavierstücke (keine Sonate), Bühnen- und Filmmusik, Ballette.

Hartmann, Johann Peter Emilius (1805–1900, Däne), Sproß einer Musikerfamilie, die durch anderthalb Jahrhunderte das dänische Musikleben

(vielfach im nationalen Sinne) mitbestimmt hat. Schrieb mehr und mehr betont nordische Musik nach nordischen Motiven und Dichtern (u.a. H. Ch. Andersen, A. Oehlenschläger, L. Holberg). Opern („Korsarerne" 1835, „Liden Kirsten" 1846), Schauspielmusik (so „Hakon Jarl" nach Oehlenschläger 1844 und 1857), Ballette („Die Walkuren" 1861), Orchesterwerke (besonders Ouvertüren), Chor-, Kammer-, Klavier-, Orgelwerke.

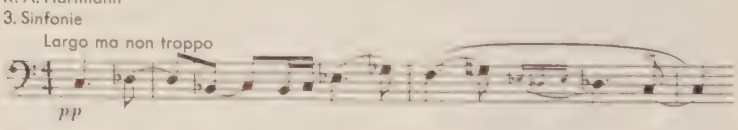
Hartmann, Karl Amadeus, geboren am 2. August 1905 in München als Sohn eines Malers. Schüler zunächst von Joseph Haas, dann von Hermann Scherchen, schließlich, als fast Vierzigjähriger, von Webern. Dieses bedächtige, sich wieder und wieder Überprüfende äußert sich auch darin, daß Hartmann seine ersten Werke fast sämtlich zurückgezogen hat, obwohl sie auf internationalen Festen aufgeführt und teilweise auch preisgekrönt wurden. In der von ihm 1945 ins Leben gerufenen „Musica-viva"-Organisation und der nach 1953 von ihm geleiteten Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik setzt er sich vorurteilsfrei für alle Arten der Neuen Musik ein. – Unter den entschieden vorwärtsgerichteten deutschen Komponisten der Gegenwart nimmt Hartmann eine besondere, unverwechselbare Stellung ein. Einmal dadurch, daß er sich eindeutig zum sinfonischen Gedanken bekennt, während die Sinfonie ansonsten vielfach als überholt gilt, zum andern als ausgesprochener Ausdrucksmusiker, während mehr und mehr junge Komponisten die neue Sachlichkeit früherer Jahrzehnte ins Technisch-Konstruktive fortführen. Man könnte seine Ausdruckskunst innerlich mit Alban Bergs Art vergleichen, unterschiede er sich von diesem nicht nur durch sein vorwiegend der Sinfonik gewidmetes Schaffen, sondern zugleich dadurch, daß er dem Zwölftonsystem in seinem Werk lediglich eine Rolle am Rande einräumt.

Harmonisch ist er tonal, zuweilen polytonal, auch atonal, wenn es der Ausdruckswille verlangt. Melodisch erschüttert er durch bald kraft- und bald gefühlsgeladene Linien. Sein Kontrapunkt zielt nicht so sehr auf das Erfüllen bestimmter Formen als auf das Verdichten musikalischer (wenn nicht sogar menschlicher) Vielfalt und Vielsträhnigkeit. Seine Vorliebe für Schlagzeugwirkungen, für schroffe Gegensätze dynamischer, klanglicher und rhythmischer Art geht im letzten Grunde wohl weniger auf musikalisch kompositorische Erwägungen zurück als auf eine Wesensveranlagung, deren Extreme Zorn und Trauer zu sein scheinen.

Werke:

„Des Simplicius Simplicissimus Jugend" (1949, jedoch schon 1934 beendet, Neufassung 1955 als „Simplicius Simplicissimus"), eine Kammeroper in 3 Teilen, Inhalt nach Grimmelshausens Roman, Entwurf Hermann Scherchen, Text von Wolfgang Petzet und vom Komponisten. Episches Theater in Bildern. Simplicius entkommt einer Metzelei, lernt bei einem Eremiten eine Weisheit, die er später bei einem Fest mit hohen Herren ausübt, die Wahrheit zu sagen. Die Festgäste lachen über den Jungen, bis gepeinigte Bauern hereindringen und alle – außer Simplicius – niedermachen. Einziges Frühwerk, das Hartmann, wenn auch mit Änderungen, gelten läßt.

1. Sinfonie (1948; frühere Sinfonien zurückgezogen), für Alt-Solo und Orchester. Sätze: Introduktion „Elend" – Lied „Frühling" – Variation – Lied „Tränen" – Epilog „Bitte". – 35 Min.
2. Sinfonie (1950), einsätzig „Adagio" mit Variationen, eingebautes Allegro. – 16 Min.
3. Sinfonie (1950, eigentlich der Entstehung nach die 4.), wieder an spannen zwei langsame Sätze einen schnellen, doch durch Pausen getrennt. Im Largo zieht das „erste, sich über dumpfen Paukenwirbeln erhebende Kontrabaßsolo . . . in eine geheimnisvoll klingende Schattenwelt", die Allegro-Fuge ist ein „grimmiges Scherzo", das Schlußadagio eine „Trauerode" (Zitate vom Komponisten). – 30 Min.

K. A. Hartmann
3. Sinfonie

5. Sinfonie

4. Sinfonie (1948), „Sinfonie für Streicher", dreiteilig: Lento con passione – Allegro di molto – Scherzo – Allegro di molto – Adagio appassionato. Im Mittelsatz zum erstenmal bei Hartmann ein konstruktives Spiel mit Tönen. – 30 Min.
5. Sinfonie (1951), „Konzertante Sinfonie", ohne hohe Streicher und Hörner, kurzes Werk, dreisätzig: Tokkata – Melodie – Rondo. – 16 Min.
6. Sinfonie (1953), stark besetztes Orchester, zwei Sätze: Adagio mit dem entscheidenden Motiv b-h-a – Tokkata variata, ein Presto mit drei Fugen, von denen die 2. und 3. Variationen der 1. darstellen: kontrapunktische Verwicklungen bis zum „Spiegel". – 32 Min.

7. Sinfonie (1959), Satze: Ricercare – Adagio mesto – Scherzo-Finale. Stark kontrapunktisch, weitgetriebene Klangaufspaltung, triebkräftig, z. T. dramatisch. – 30 Min.

8. Sinfonie (1963).

Ouverture „China kampft" (1947), Einstrahlungen von Bartók, Stravinsky, Impressionismus, „chinesisch" durchtönt, Gegeneinander zweier Kampfmärsche.

Violinkonzert „Musik der Trauer" (1940), viersätzig: Largo – Adagio-Trauermarsch – Allegro – Choral; geschrieben unter dem Eindruck des Kriegsausbruchs. – 20 Min.

Konzert für Klavier, Bläser und Schlagzeug (1953): Andante varié I – Melodie – Andante varié II.

Konzert für Bratsche und Klavier mit Bläsern und Schlagzeug (1956).

Zwei Streichquartette (1938, 1948).

Hasse, Johann Adolf (1699–1783), anfangs Operntenor in Hamburg und Braunschweig, dann Schüler von N. Porpora und A. Scarlatti in Neapel, anschließend Kapellmeister in Venedig. Seit 1733 Hofkapellmeister in Dresden (doch häufig im Ausland tätig), 1763–73 in Wien, seit 1773 ohne Amt in Venedig, dort gestorben. Seine Frau war die berühmte Sängerin Faustina Bordoni. Trotz seiner norddeutschen Abstammung war Hasse sein Leben lang überzeugter und zugleich glänzender Vertreter der neapolitanischen Opernschule und begeisterte mit seinen Opere serie Friedrich den Großen ebenso wie die Italiener, den sächsischen Hof und die Pariser. Darüber wurden seine Oratorien und Instrumentalwerke bald vergessen und nach seinem Tode auch die meisten der mehr als 80 Opern (Texte von berühmten Librettisten der Zeit wie Metastasio, Zeno, Pasquini, Pallavicini); u. a. „Dido" (1742), „Arminius" (1745), „Zenobia" (1761).

Hasse, Karl (1883–1960), musikwissenschaftlich bei Kretschmar und Riemann, praktisch u. a. bei Straube, Nikisch, Mottl und Reger ausgebildet, gleich angesehen als Dirigent, Organisator, Hochschullehrer und Komponist (etwa auf der Linie Bach–Reger). Schrieb Orchesterwerke, Konzerte, Chöre a cappella und mit Orchester, nahezu hundert Lieder, Orgel- und Klavierwerke.

Haßler, Hans Leo (1564–1612), Sproß einer angeblich aus Böhmen stammenden, in Nürnberg angesiedelten Musikerfamilie; studierte in Italien bei den beiden Gabrieli zu Venedig, war Organist der Fugger in Augsburg, lange Zeit im Dienst des Kaisers Rudolf II., der ihm den Adelstitel verlieh, auch Organist in Dresden. Mit seinen ebenso geschmeidigen wie straffen, thematisch fesselnden wie farbenfroh strahlenden Kompositionen hat er viele mitteldeutsche Tonmeister seiner Zeit beeindruckt und beeinflußt im Sinne des „italienischen Stils". Hauptwerke: „Cantiones sacrae für 4, 8 und mehr Stimmen" (1591–1607), fünf- bis achtstimmige Madrigale, „Neue teutsche Ge-

sang nach Art der welschen Madrigalien und Canzonetten" (1596–1609), „Sacri concentus" (4–12stimmige Motetten, 1601–12), Messen, Psalmen, eine „Litanei teutsch Herrn Dr. Martin Lutheri" (siebenstimmiger Doppelchor), „Venusgarten oder neue lustige liebliche Tanz teutscher und polnischer Art" (1613).

Häßler, Johann Wilhelm (1747–1822), mit 14 Jahren Organist, dann Mutzenmacher wie sein Vater, bildete sich weiter als Klavierspieler aus, wirkte als Dirigent und Pianist, viele Auslandsreisen, starb in Moskau, wo er 30 Jahre lang tätig war. Komponist zahlreicher Klavierwerke, beeinflußt durch J. S. und C. Ph. E. Bach, Haydn, Mozart, doch meist selbständig in der virtuosen Ausgestaltung. Berühmt noch heute die Grande Gigue d-Moll op. 31.

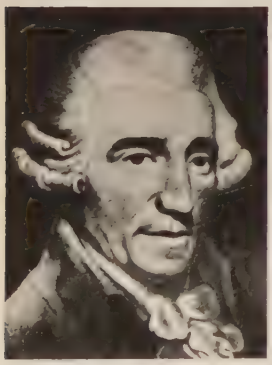
Hauer, Joseph Matthias (1883–1959, Österreicher), musikalischer Autodidakt, neben Schönberg erster Vertreter eines besonderen Zwölftonsystems, das er ebenso logisch-scharfsinnig begründete wie philosophisch-geheimnisvoll unterbaute. Viel Erfolg hatte er nicht mit seiner Lehre; je weiter von Durdreiklang und Tonleiter (Obertonen) entfernt eine Musik sei, desto vergeistigter sei sie. Ihm ist nicht der einzelne Ton wichtig, sondern die Wendungen („Tropen") zwischen den Tönen; er rechnet dabei 479001600 solcher möglichen Wendungen aus und faßt diese in Zwölftongruppen (2 × 6) zusammen. Diese Lehre von den Intervallen soll etwa Goethes Farbenlehre entsprechen. Schrieb u. a. Bühnenwerke (Oper „Salambo" 1930, Singspiel „Die schwarze Spinne"), Kantaten (so „Wandlungen" 1928, „Der Menschen Weg" 1934) und andere Chorwerke, Lieder (vor allem nach Hölderlin), Klavier- und Kammermusik, Orchesterwerke, Zwölftonspiele für verschiedenste Besetzungen (etwa tausend).

Haug, Hans (geb. 1900, Schweizer), studierte in Basel und München, wurde Dirigent, Lehrer, Komponist. Hält die Rückkehr zum nicht-temperierten Tonsystem für erforderlich. Dabei ist er ein auf allen Gebieten und allen Ebenen der Musik überaus schnell und versiert schreibender Komponist innerhalb der „Temperatur". Orchesterwerke („Sinfonie in D" 1949, „Passacaglia" 1950, „Vision d'Hellade" 1952, die sinfonische Dichtung „Charlie Chaplin" 1930), Konzerte für Violine, Cello, Flöte, Klavier, Gitarre, ein Doppelkonzert (Bratsche und Oboe 1953), Kammermusik vom Duo bis zum Quintett, Chorwerke (so das Oratorium „Michelangelo" 1943), vor allem aber dramatische Musik für Bühne, Funk und Film: 7 Opern (darunter „Don Juan in der Fremde" 1929, „Tartuffe" nach Molière 1937, „Der unsterbliche Kranke" 1946, „Orpheus" 1954), Funkopern, Operetten, Festspiele, Gebrauchsmusik.

Hausegger, Siegmund von (1872–1948), seinerzeit hochangesehener Dirigent, Lehrer und Komponist. Den Neudeutschen zuzurechnen mit spätromantischem Einschlag. Mit seinen Opern „Helfried" (1890) und „Zinnober" (1898) hatte er keinen Erfolg, wohl aber mit sinfonischen Dichtungen wie

„Barbarossa" (1900), „Wieland der Schmied" (1903), „Natursinfonie" (1911, mit Chor), mit Chorwerken, mit etwa 80 Klavierliedern und besonders mit Orchestergesängen.

Haydn, Joseph, geboren am 31. März (in der Nacht vom 31. 3. zum 1. 4.) 1732 zu Rohrau (Leitha) als Sohn eines kinderreichen Wagenbauers. Anfangsunterricht durch einen Vetter. Mit acht Jahren Chorsänger an der Wiener Stephanskirche. Als der Stimmbruch einsetzte, wurde er buchstäblich auf die Straße gesetzt. Lebte kümmerlich als Tanzmusiker, bildete sich aber musikalisch weiter; einiges lernte er bei dem damals berühmten Komponisten Nicola Porpora, dessen „Musikdiener" er vorübergehend war. Durch frühe Kompositionen bekanntgeworden (Klaviersonaten, Streichquartette), wurde er 1759 Musikdirektor einer gräflichen Privatkapelle in der Nähe von Pilsen. 1761 zweiter Kapellmeister des Fürsten Esterházy in Eisenstadt, 1766 alleiniger Dirigent der aus Bedienten bestehenden Kapelle. Sein Ruf als Komponist verbreitete sich schnell durch ganz Europa (Aufträge aus Deutschland, England, Frankreich, Spanien). Als die Eisenstädter Esterházy-Kapelle 1790 aufgelöst wurde, beließ man ihm seine (mit wenig Arbeit verbundene) Titelkapellmeisterstellung und setzte ihm eine Jahrespension von 1400 Gulden aus. Haydn zog nach Wien. 1790–92 und 1794–95 als Dirigent der philharmonischen Konzerte in London. In England wurde er vom Hochadel außerordentlich gefeiert; 1791 erhielt er den Ehrendoktorhut der Universität Oxford. Am 31. Mai 1809 starb er in Wien, wenige Tage nach dem Einmarsch der Franzosen. Haydn war mit Mozart befreundet und unterrichtete eine Zeit lang den jungen Beethoven.



Um Haydns künstlerischen und geistigen Weg recht zu begreifen, erinnere man sich an folgende Tatsachen: Geboren wurde er im gleichen Zehnjahresraum wie Kant, Klopstock, Lessing und in dem Bachs „Matthäus-Passion" entstand; als er in Wien Chorsänger war, feierten die „Mannheimer" mit ihrem neuen sinfonischen Stil bereits Triumphe in ganz Europa; als er endgültig die Esterházy-Kapelle übernahm, wurde Mozart als musikalischer Wunderknabe von Hof zu Hof gereicht; während er in London die Konzerte leitete, starb Mozart; als er starb, hatte Beethoven bereits seine ersten sechs Sinfonien aufgeführt, war Weber dreiundzwanzig und Schubert zwölf Jahre alt. Sein Leben umspannte also die Zeit von der musikalischen Altklassik bis zum Anbruch der Romantik mit allen Zwischenstufen, von der abklingenden Glaubens-

frömmigkeit über die rationalistische Aufklarung, Kants erkenntnistheoretische „Kritiken", Fichtes Wissenschaftslehre, Goethes und Schillers Dichtungen, dem Sturm und Drang bis zur religios-mystischen Philosophie Schellings. An all diesen Entwicklungen hat Haydn teilgehabt mit erstaunlicher Aufgeschlossenheit und intuitivem Verstandnis fur die Stromungen seiner Zeit. Dies spiegelt sich in seinem Werk wieder, das fur die Weiterentwicklung der Musik von grundlegender Bedeutung wurde. So hoch man Haydns Vokalschöpfungen, insbesondere die Oratorien, einschatzen mag – entwicklungsgeschichtlich bedeutsamer sind seine Instrumentalkompositionen. Er beginnt auf diesem Gebiet mit hubsch gearbeiteten Werken im tandelnd-spielerischen Stil, greift nach dem Vorbild der Suite, der Opern-Ouverture, läßt sich von dem neuen Orchesterstil und Themenspiel der „Mannheimer" anregen, beschäftigt sich mit der entwickelnden Satzdichte des Berliner Kreises um C. Ph. E. Bach und setzt schließlich – so konnte man den Sprung bezeichnen – an die Stelle des altklassischen Nebeneinanders der Stimmen ganz selbstandig und eigenwuchsig das Nacheinander, die Entwicklung des Stimmgeschehens aus einem Thema, ja aus einem einzigen Kurzmotiv, indem er Themen und Motiv immer wieder von einer anderen Seite her anstrahlt. Besonders deutlich wird das in der Kammer- und der Orchestermusik, namlich dadurch, daß die einzelnen Instrumente oder Instrumentalgruppen immer selbstandiger werden und das Cembalo als nur klangstiftendes Instrument allmahlich verschwindet. An den Spatwerken ist keine Spur von der gesellschaftlich bedingten, höfischen Musik übriggeblieben: Es sind Schöpfungen einer unabhängigen Persönlichkeit.

Klavierwerke:

Sonaten: etwa funfzig. Zweckmaßig zu unterscheiden nach der Entstehungszeit. Opuszahlen sind nicht vorhanden. Die Sonaten bis etwa 1770 muten meist wie Suiten an: die Satze vielfach in der gleichen Tonart, tanzartig. Unter dem Einfluß C. Ph. E. Bachs werden die Durchfuhrungen allmahlich spannungsreicher, das zweite Thema wird lyrischer, deutlicher gepragt. Die Sonaten der siebziger Jahre offenbaren „Sturm und Drang" (c-Moll und cis-Moll) und das Suchen nach gebandigterem Ausdruck. Das nachste Jahrzehnt steht im Zeichen ruhigen Werdens, in dem auch Mozarts Einfluß spurbar wird. Zierlich gespreizt sind die drei der Prinzessin Esterhazy gewidmeten, kontrapunktisch ziselierten Sonaten des Jahres 1784; die übrigen funf Sonaten der achtziger Jahre halten ausgewogenes Mittelmaß. Machtiges Vorwartsschreiten und Erfullung bedeuten die Sonaten der neunziger Jahre: Themenfassung und geballte Durchfuhrung zeigen eine Verwandtschaft mit Beethoven (v. a. die Sonate in Es-Dur), tragen aber auch schon romantische Zuge, die auf Schubert hindeuten. Romantik auch in dem Andante varié f-Moll von 1799 mit seinem Gegensatzpaar von Rhythmus und Phantasie. Hervorzu-

heben die dramatische, das Orchester nachahmende C-Dur-Fantasie von 1789 (Rondo) und das G-Dur-Capriccio des gleichen Jahres (abermals rondoartig).

Kammermusik:

11 Sonaten für Klavier und Geige (Flöte), wenig ergiebig, weil entweder Bearbeitung anderer Kompositionen oder „Klaviersonaten", bei denen die Geige (Flöte) im wesentlichen nur die Melodiestimme mitspielt.

41 Klaviertrios: Die Frühwerke ähnlich unselbständig in den Streichern, nicht sonaten-, sondern suitenähnlich. Die aus der mittleren Schaffenszeit sind zwar stärker, doch im Wesen kaum verändert. In den letzten anderthalb Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende entstehen dann Stücke, bei denen die Streichinstrumente dem Klavier ebenbürtig werden und die einzelnen Sätze thematisch fester gebaut sind.

21 Streichtrios (zwei Violinen und Cello): Die frühen sind wenig belangvolle Versuche in Suitencharakter; dieser bleibt später erhalten (Form vielfach langsam/schnell/Menuett), nur die Aussage wird verdichtet.

6 Sonaten für Geige und Bratsche (nach 1770 entstanden), prachtvoll nach Einfall und stoffgerechter Behandlung der Geige, schwach dagegen die nur kümmerlich bedachte Bratschenstimme.

125 Trios für Baryton, Bratsche und Cello (etwa zwischen 1762 und 1775), geschrieben für den Barytonspieler Fürst Nikolaus Esterházy, formal den Streichtrios nahestehend kostbar gestrichelte Divertimentostücklein, heute so gut wie unaufführbar, weil der Baryton (sechs- bis siebensaitiges, der Gambe ähnliches Streichinstrument mit etwa einem Dutzend mitschwingender Saiten im Resonanzkörper) nur in Musiksammlungen anzutreffen ist.

Divertimenti für verschiedene Instrumente (so von Haydn selbst bezeichnet), zahlreiche Stücke aus verschiedenen Lebensabschnitten mit unterschiedlichen Besetzungen wie Horn, Geige, Cello / je zwei Geigen, Englischhörner, Fagotte, Hörner / je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner usw. Vielfach in Variationenform geschrieben, die frühen noch ungelenk, die späteren trotz wunderbarer Schönheiten nicht gewichtig genug, als daß sie zum festen Bestandteil heutigen Kammermusizierens zählen könnten.

83 Streichquartette: An den Streichquartetten läßt sich Haydns künstlerische Entwicklung am deutlichsten ablesen.

Werk 1 und 2 (je sechs Streichquartette) sind meist suitenartige, fünfsätzige Serenaden: langsamer Satz in der Mitte, umrahmt von zwei Menuetten, dazu zwei schnelle Außensätze (Ausnahmen: Werk 1 Nr. 3, Werk 2 Nr. 6 und das dreisätzige Werk 1 Nr. 5); heitere „Cassationen" (ursprünglicher Titel).

Werk 3 (sechs Streichquartette) hat weniger Sätze: viermal je vier, einmal drei und einmal zwei; die Innenform wird ausgebaut, das Motiv wird wichtiger als das Thema.

Werk 9 (sechs Streichquartette, um 1769) hat die Viersatzigkeit als Regel: Allegro / Menuett / Langsamer Satz / Allegro; Kopfsätze kompositorisch ausgebaut, langsame Sätze vielfach empfindsam, erste Geige oft „konzertierend" (für Haydns Geiger Tomasini).

Werk 17 (sechs Streichquartette, 1770–71), ähnlich wie Werk 9, doch erweiterte Durchführungen, verstärktes Gewicht der Schlußsätze.

Werk 20 (sechs Streichquartette, 1772), nach dem Titelblatt der ersten Ausgabe „Sonnen-", nach der häufig fugierten Arbeit auch „Fugenquartette" genannt; zu verdichteter Durchführungsarbeit tritt die Verwendung der Fuge (bis zu vier „Subjekten"), langsamer Satz tritt mehrfach an die zweite, das Menuett an die dritte Stelle, Cello wird selbständiger behandelt.

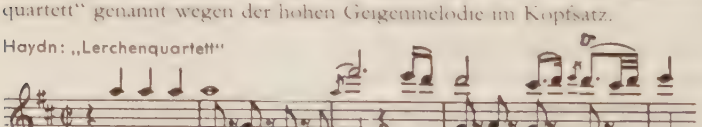
Werk 33 (sechs Streichquartette, 1781, „Russische Quartette" genannt wegen der Widmung für den Großfürsten Paul), auch als „Gli scherzi" bezeichnet, weil Haydn die Menuettsätze so nennt, auch als „Jungfernquartette" bekannt nach einem frühen Titelblatt; nach Haydns Worten „auf eine neue ganz besondere Art" vertont, nämlich vor allem durch Verlagerung der Durchführungstechnik von den Themen zu den Motiven (oft scheinbaren Nebenmotiven), dann durch das Ineinandergreifen der Motive (der sogenannten Engführung ähnlich), ferner wirkt die Durchführungstechnik auch auf die Themenaufstellung der Kopfsätze; das dritte Quartett der Reihe heißt nach den Nachahmungen des Vogelschlags und des Kuckucksrufs „Vogelquartett".

Werk 50 (sechs Streichquartette, Mitte der achtziger Jahre), nach der Widmung an Friedrich Wilhelm II. „Preußische Quartette" genannt; Ausbau des bisher Geschaffenen, Verdichtung des Stoffes, Formvergrößerung, Vertiefung in Einzelmotive, klangvollere Instrumentierung, Mozart-Einflüsse in Melodie und Klang.

Werk 54 und 55 (je drei Streichquartette; Nr. 2 aus Werk 55 das „Rasiermesserquartett").

Werk 64 (sechs Streichquartette, 1789–90), dem geigespielenden Tuchgroßhändler Tost gewidmet, daher „Tostsche Quartette" genannt, vollendete Rede und Wechselrede der vier Instrumente über *ein* Thema, die erste Geige kaum merklich bevorzugt (Huldigung an Tost); Nr. 5 aus Werk 64 das „Lerchenquartett" genannt wegen der hohen Geigenmelodie im Kopfsatz.

Haydn: „Lerchenquartett"

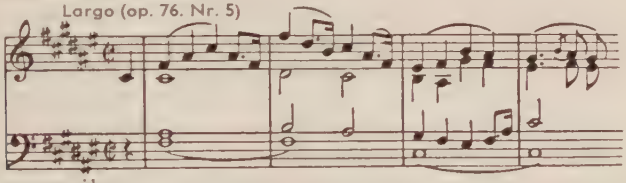


Werk 71 und 74 (je drei Streichquartette, 1793), „Apponyi-Quartett" genannt, vielfach sinfonische Klangwirkung, ohne den Boden echter Kammermusik zu verlassen. Werk 76 (sechs Streichquartette, 1797ff.), ist zwar wiederum eine

„Gruppe", doch hat erstmals jedes Werk seinen eigenen Charakter; Auflockerung nach Formgehalt, Vielfalt der verwendeten Formen (Variation, Fantasie usw.), gleitende Zeitmaße, „sinfonisch" wirkende Polyphonie, häufiges Hinüberschwingen von Moll zu Dur; Nr. 2 heißt nach dem Kopfthema „Quintenquartett", Nr. 3 ist das „Kaiserquartett", so genannt nach den Variationen über Haydns Melodie „Gott erhalte Franz den Kaiser".

Werk 77 (zwei Streichquartette, 1799), Krönung des Quartettschaffens, selbstverständliche Beherrschung der erarbeiteten Mittel, persönlichkeitsstark; der zuvor schon auftauchende Einfall, die Unterterztonart als Gegensatz zu verwenden (wie später die Romantik), zeigt sich wieder in beiden Werken; das erste wird nach dem nickenden Kopfmotiv „Komplimentierquartett" genannt.

Haydn: Langsamer Quartettsatz

Largo (op. 76. Nr. 5)

Orchestermusik:

104 Sinfonien (eine frühere Zahlung kommt auf 125, Numerierung nicht einheitlich), die erste 1759, die letzte 1795 geschrieben, Entwicklungsgang ähnlich wie bei den Streichquartetten von tändelnder „Unterhaltungs"-Musik bis zu seelisch vertieften Meisterwerken.

Erste Gruppe (bis etwa 1770); etwa 40 Sinfonien, teils Divertimentocharakter mit Soloinstrumenten, teils nach dem Vorbild der Mannheimer Schule, teils Vorgriffe auf spätere Schaffensart. Darunter: Nr 6, 7 und 8 unter dem Gesamttitel „Die Tageszeiten", nämlich „Der Morgen", D-Dur (20 Min.), „Der Mittag", C-Dur (20 Min.), „Der Abend", G-Dur (16 Min.). Entstanden 1759–61.

Nr. 22 „Der Philosoph", Es-Dur (1765), ungewöhnliche Satzfolge.(15 Min.)

Nr. 31 „Auf dem Anstand" (oder „Mit dem Hornsignal"), D-Dur (1765), mit vier Hörnern. Erste Haydn-Sinfonie mit vier Sätzen. (24 Min.)

Zweite Gruppe (etwa 1770–1781), rund 30 Werke. Ebenfalls vielfach mit Namen, die jedoch meist nicht von Haydn stammen. Verfeinerung der thematischen Arbeit. Darunter:

Nr. 45 „Abschiedssinfonie", fis-Moll (1772), bei der im Finale ein Musiker nach dem anderen während des Spiels davongeht – scherzhafte Anspielung Haydns auf einen vom Fürsten Esterházy zu gewährenden Urlaub für die 16 Orchestermitglieder. (22 Min.)

Nr. 48 „Maria Theresia", C-Dur (1772), für einen Besuch der Kaiserin bestimmt; viersätzig. (22 Min.)

Nr. 55 „Der Schulmeister", Es-Dur (1774), vielleicht auf den etwas schulmeisterlichen Beginn anspielend. (14 Min.)

Nr. 60 „Der Zerstreute", C-Dur (1776), diesmal sechs Teile, weil ursprünglich Zwischenaktmusik zu einem Lustspiel gleichen Namens. (28 Min.)

Nr. 73 „Die Jagd", D-Dur (1781), der Name spielt auf die Jagdthematik des Finales an. (24 Min.)

Dritte Gruppe (etwa 1781–1788), darunter die für Paris bestimmten Pariser Sinfonien. Abermals mit – teilweise unerklärbaren – Namen behaftet. Thematische Arbeit verstärkt sich, die Sätze bekommen mehr und mehr Eigengewicht, sind großräumiger, auch die Instrumentierung wandelt sich.

Nr. 82 „Der Bär", C-Dur (1785/86), benannt nach den brummenden Bässen des Finales; 1. Pariser Sinfonie. (16 Min.)

Nr. 83 „Das Huhn", g-Moll (1788), 2. Pariser Sinfonie. (25 Min.)

Nr. 84 Es-Dur (1786), 3. Pariser Sinfonie. (24 Min.)

Nr. 85 „Die Königin", B-Dur (1786), benannt nach der französischen Königin Marie Antoinette, deren Lieblingssinfonie das Werk war. 4. Pariser Sinfonie. (25 Min.)

Nr. 86 D-Dur (1786), 5. Pariser Sinfonie. (17 Min.)

Nr. 87 A-Dur (1786), mit konzertantem Adagio. 6. Pariser Sinfonie. (17 Min.)

Vierte Gruppe (1789–1795), darunter die zwölf Londoner Sinfonien (Nr. 93–104), bestimmt für die von Haydn geleiteten Sinfoniekonzerte in London. Letzte Verfeinerung und Verdichtung der thematisch-motivischen Arbeit, Einflüsse von Mozart in der sangbaren Thematik, daher auch Klarinetten in den letzten Werken. Darunter:

Nr. 88 G-Dur (1787), mit dem Variationen-Adagio. (23 Min.)

Nr. 92 „Oxfordsinfonie", G-Dur (1791), so benannt, weil bei der Verleihung des Ehrendoktorats an Haydn in Oxford gespielt. Sätze: Adagio – Allegro spirituoso – Adagio – Menuetto – Presto. (26 Min.)

Die Londoner Sinfonien werden nicht überall gleichmäßig beziffert. Im folgenden daher die Ziffern des Gesamtverzeichnisses.

Nr. 93 D-Dur (1791). Sätze: Adagio-Allegro assai – Largo cantabile – Menuetto – Presto ma non troppo. Allbekannter langsamer Satz. (23 Min.)

Nr. 94 „Mit dem Paukenschlag", G-Dur (1792), benannt nach dem heftigen Paukenschlag im Andante, mit dem Haydn angeblich die eingeschlafenen Hörer wecken wollte. Adagio cantabile-Vivace assai – Andante – Menuetto – Allegro di molto. (21 Min.)

Nr. 95 c-Moll (1791), bei Haydn seltene Tonart, thematisch-motivisch und kontrapunktisch. Allegro moderato – Andante cantabile – Menuetto – Vivace. (23 Min.)

Nr. 96 „Das Wunder", D-Dur (1792), schwer begreifliche Bezeichnung. Adagio-Allegro – Andante – Menuetto – Vivace assai. (26 Min.)

Nr. 97 C-Dur (1792): Adagio/Vivace – Adagio ma non troppo – Menuetto – Presto assai. (26 Min.)

Nr. 98 B-Dur (1791): Adagio/Allegro – Adagio cantabile – Menuetto – Presto. (22 Min.)

Nr. 99 Es-Dur (1795): Adagio/Vivace assai – Adagio – Menuetto – Vivace. (24 Min.)

Nr. 100 „Militär-Sinfonie", G-Dur (1794), mit einem „Radetzkymarsch-Motiv". Adagio/Allegro – Allegretto – Menuetto – Presto. (26 Min.)

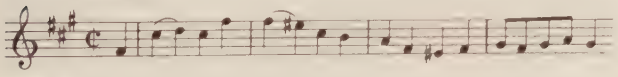
Nr. 101 „Die Uhr" oder „Die Glocke", D-Dur (1794), nach dem starr festgehaltenen Verlauf des Andante benannt. Adagio/Presto – Andante – Menuetto – Vivace. (26 Min.)

Nr. 102 B-Dur (1795), langste Sinfonie Haydns. Largo/Allegro vivace – Adagio – Menuetto – Presto. (32 Min.)

Nr. 103 „Mit dem Paukenwirbel", Es-Dur (1795), benannt nach dem Beginn. Adagio Allegro con spirito — Andante — Menuetto — Allegro con spirito. (26 Min.)

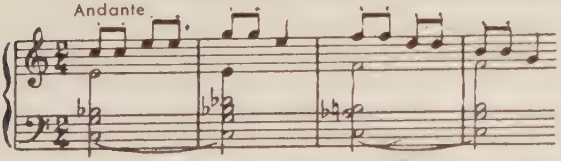
Nr. 104 „Der Dudelsack", D-Dur (1795), benannt nach dem Finale. Scheinbare Nebentöne und Nebenmotive spielen in der Durchfuhrung die entscheidende Rolle, „*die* (12.) Londoner Sinfonie". Adagio/Allegro – Andante – Menuetto – Allegro spirituoso. (25 Min.)

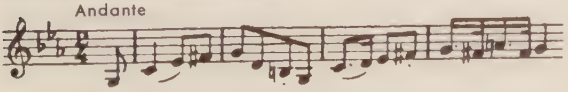
Haydn: Aus Sinfonie Nr. 45 („Abschiedssinfonie")

Presto

Nr. 88

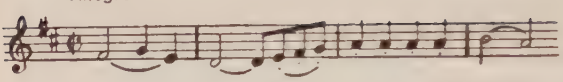
Adagio

Nr. 94 („Mit dem Paukenschlag")

Andante

Nr. 103 („Mit dem Paukenwirbel")

Andante

Nr. 104 („Der Dudelsack")

Allegro



Konzerte:

Obwohl Haydn rund fünfzig Konzerte geschrieben hat (darunter zwanzig für Klavier, neun für Geige, sechs für Cello; Echtheit einiger Konzerte bestritten), haben sich nur wenige als dauerhaft erwiesen, weil Haydns Natur das Virtuose, die Freude am brillanten Spiel abging. Die meisten Konzerte sind daher Gelegenheitsarbeiten. Einigermaßen erhalten haben sich vor allem das D-Dur-Konzert für Klavier und das Cellokonzert in der gleichen Tonart.

Vokalwerke:

Haydns Bedeutung als Liederkomponist ist verhältnismäßig gering. Er hinterließ etwa 30 Lieder mit Klavier (meist volkstümlich einfach, dem Singspiellied verwandt), Lieder für mehrere Stimmen mit Klavier, einige hundert Bearbeitungen britischer Volkslieder (mit Geige und Klavier), „Canzonettas and Songs" – wirklich lebendig geblieben ist bis heute nur „Gott erhalte Franz den Kaiser" (auch Melodie des Deutschlandliedes).

Die geistlichen Arien, Motetten, Kantaten (auch weltliche), Offertorien, die zwei Tedeumwerke, das Stabat mater gelten heute nur noch als Randerscheinungen (trotz hoher Schönheiten). Von seinen Messen – zum Teil dem Gottesdienst angepaßte Missae breves (knapp in Form und Besetzung), zum Teil Missae solennes (stark besetzt, prunkend und von hohem künstlerischem Wert mit Chor, Soli, Soloquartett, Orchester) – sind nur einzelne bekannt; die meisten haben eigene Bezeichnungen wie Mariazeller, Cäcilien-, Nikolaus-, Pauken-, Nelson-, Schöpfungs-, Harmonie-Messe.

„Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz" (1785; Auftrag der spanischen Stadt Cadiz), ursprünglich sieben weihevolle Klangstücke für Orchester, jedes eingeleitet durch Baßrezitativ, hat Haydn später für Streicher umgearbeitet und dann nochmals für Soli, Chor und Orchester.

„Die Schöpfung" (1798), eines der bedeutendsten Werke der Oratorienkunst, erwachsen auf dem zwiefachen Boden verstandesmäßiger, zugleich empfindsamer Gottesverehrung des 18. Jahrhunderts und sorgsam beobachtender Naturnähe. Melodik und Chorbehandlung weisen auf die Oratorien Händels (für den der von Lidley nach Milton geformte Text ursprünglich bestimmt war), von dessen Stil sich das Werk jedoch durch die dramatisch-sinfonische Orchesterbehandlung (Ouverture!) wieder entfernt. Die Erzähler (drei Erzengel) berichten von der Schöpfung und vom Paradies, Soli und Chöre geben Stimmungen und Betrachtungen; viel Tonmalerei, zuweilen nur durch bestimmte Instrumente angedeutet.

„Die Jahreszeiten" (1801), wesentlich schlichter und einfältiger (Bearbeitung englischer Texte durch G. van Swieten), idyllisch und derb, wie es die bildhafte Situation erfordert, heitere Tonmalereien (Vogelstimmen, pfeifender Landmann, Jahrmarktstanz) und dann wieder sinfonische Größe (Zwischenstücke des Orchesters, Gewitter), persönlichkeitsstarke Einzelgesänge („Hier steht der Wandrer nun") und mächtige Chöre. Kein Oratorium im eigentlichen Sinne, weil ohne Handlung.

„Die Heimkehr des Tobias" (1774 75), enthält außer der fesselnden Ouvertüre manche schöne Einzelheit, doch lassen die zeitbedingten, von Koloraturen berstenden Arien eine Auffuhrung dieses oratorienartigen Werkes kaum mehr ratsam erscheinen.

Opern:

Von den 24 Opern Haydns hört man heute nur die eine oder andere. Sie waren für die kleinen Verhaltnisse in Eisenstadt bestimmt, lassen sich mit Erfolg heute nur auf Kammerbuhnen auffuhren und müssen zu diesem Zweck meist aus dem Italienischen ubersetzt werden. Vieles an diesen nicht nur italienisch, sondern auch im italienischen Stil geschriebenen Opern wirkt steif; dagegen finden sich zahllose Kostbarkeiten feiner Charakterisierungskunst. In Deutschland vor allem bekannt:

„Der Apotheker" (Lo speciale, 1768, Text nach Goldoni). Mit Hilfe zweier Notare wird der reisewutige Apotheker um sein reizendes Mundel gebracht.

„Die Welt auf dem Monde" (Il mondo della luna, 1777, wieder nach Goldoni). Ein geiziger Vater wird uberlistet und muß seine Tochter widerwillig verheiraten.

„Ritter Roland" (Orlando paladino, 1782) gibt sich heroisch mit unorganisch eingefugten komischen Partien, ausgezeichnet in der charakterisierenden Kleinarbeit (beruhmt die „Musikarie", witzige Einfuhrung in die musikalische Technik).

Haydn, Michael (1737–1806), loste seinen Bruder Joseph als Chorknabe in Wien ab, mit zwanzig Jahren bischoflicher Kapellmeister in Großwardein, 1763 erzbischoflicher Orchesterleiter und später Konzertmeister und Domorganist in Salzburg (bis zu seinem Tode). Kurze Zeit Lehrer von Carl Maria von Weber. Schrieb zahlreiche Instrumentalwerke (eine seiner dreißig Sinfonien wurde lange als von Mozart, andere als von Joseph Haydn stammend betrachtet), in der Hauptsache aber kirchliche Kompositionen; so uber 30 Messen, 45 Offertorien, 117 Gradualien, 2 Requiems, einige Vespern, Litaneien, ferner Oratorien, Opern, Kantaten. Beachtenswert eine Deutsche Messe über Liedertexte, frühe Männerchöre a cappella.

Hegar, Friedrich (1841–1927, Schweizer), stammt aus einer hochmusikalischen Familie skandinavischer Herkunft, studierte in Leipzig, wirkte vorwiegend in Zürich als Dirigent von Orchestern, Gesangvereinen, Opern und

als Streichquartettführer. Bedeutender als seine Instrumentalwerke und Klavierlieder sind seine Chorschopfungen, besonders die instrumental und farbig geführten Balladen fur Mannerchor. U. a. Oratorium „Manasse" (1888, Text von J. V. Widmann), die Männerchore „Das Herz von Douglas", „Rudolf von Werdenberg", „Schlafwandel", „Totenvolk".

Heger, Robert (geb. 1886), studierte u. a. bei Schillings, Kapellmeister in verschiedenen Städten (so Straßburg, Wuppertal, Wien, Munchen, Berlin, Kassel), 1950–1954 Prasident der Musikhochschule in Munchen. Als Komponist der neudeutsch-neuromantischen Richtung zugetan. Schrieb u. a. Sinfonien, zahlreiche andere Orchesterwerke (auch „Passacaglia und Fuge uber eine Zwölftonreihe" 1949), ein Violinkonzert, Kammermusik, Klavierwerke, das sinfonische Drama „Hero und Leander" (1908); bekannt besonders durch seine Opern: „Ein Fest zu Haderslev" (nach Storm, 1919, neu 1943), „Bettler Namenlos" (Odysseus, 1932), „Der verlorene Sohn" (1936), „Lady Hamilton" (1951), Texte vom Komponisten.

Heiller, Anton (geb. 1923, Österreicher), studierte in seiner Vaterstadt Wien, international bekannter Orgelspieler, Cembalist. Geht kompositorisch auf die Polyphonie der Niederlander zuruck, übernimmt gregorianische Wendungen (wahrscheinlich im Zusammenhang mit seiner rhythmisch oft schwer meßbaren Textbehandlung), erweitert die Tonalitat, ohne sie völlig preiszugeben. Wesentlicher Vertreter der neueren katholischen Kirchenmusik. Schrieb u. a. Sonaten und Partiten fur Orgel, eine vielbeachtete Tokkata fur 2 Klaviere (1945), vor allem Chorwerke a cappella und mit Begleitung wie „Tragische Geschichte" (1951, nach Chamisso), „Psalmenkantate" (1955), die Kantaten „François Villon" (1956, Rundfunkauftrag), „Tentatio Jesu" (1956, Auftrag der UNESCO), Messen (lydisch und mixolydisch), Choralmotetten.

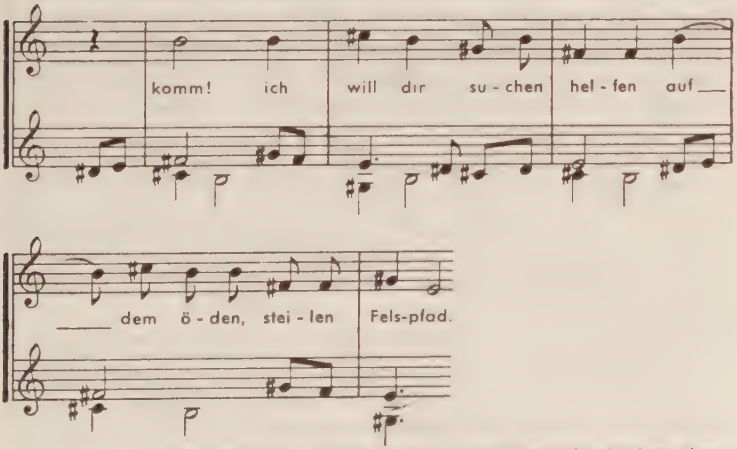
Heinrich von Meißen, gen. **Frauenlob** (um 1250–1318), bedeutender Minnesänger; ausgezeichnete Texte durch schnellen Wechsel der Bilder; viele seiner Weisen in der Jenaer Liederhandschrift. Bisher konnte allerdings nur der melodische Duktus erfaßt werden, während die rhythmische Gliederung noch der Erforschung harrt. Nach damaligem Brauch haben seine Weisen Namen wie „Flugton", „Grüner Ton", „Wurgendrosselton".

Heise, Peter Arnold (1830–1879, Dane), Schuler von A. P. Berggreen, studierte dann in Leipzig, machte viele Studienreisen nach Italien. Seine zahlreichen Orchester-, Kammermusik- und Klavierwerke scheinen fast vergessen zu sein. Von seinen Chorschöpfungen ist besonders „Dornroschen" (1873) bekanntgeworden. Schrieb außerdem viel Schauspielmusik; noch heute aufgefuhrt wird die Oper „Konig und Marschall" (1878, Text von H. Hertz). Sein umfangreiches Liedwerk (z. T. aus Schauspielmusiken übernommen) steht in seinen besten Stücken im Zeichen der in Leipzig empfangenen und später weiter gepflegten Eindrücke (v. a. Schumann).

Heiß, Hermann (Pseudonym: Georg Frauenfelder), geboren am 29. Dezember 1897 in Darmstadt, studierte u. a. bei B. Sekles, später als Schüler und Mitarbeiter von J. M. Hauer in Wien, vorübergehend auch in Berlin bei A. Schönberg. Nach 1933 mußte er seine Zwölftonexperimente verheimlichen, lehrte während des Krieges an der Frankfurter Schule für Heeresmusik. Nach dem Kriege als Lehrer an der Darmstädter Akademie und in Kranichstein (internationale Ferienkurse für Neue Musik), wo er auch ein Studio für elektronische Musik leitet.

Da die meisten Frühwerke von Heiß im Kriege verlorengingen, ist es kaum möglich, sich ein Bild von seiner Entwicklung als Komponist zu machen. Immerhin zeigt der Titel einer Klavierkomposition von 1926 („Komposition E-Fis-D"), für die sich Schönberg sehr interessierte, daß er frühzeitig vom überlieferten Wege abgewichen ist. Was er heute anstrebt, bezeichnet er als peritonale (alle tönenden Möglichkeiten umfassende) Tonbewegungslehre: „Instrumentaler und vokaler Satz sind klar geschieden; nach der Epoche der instrumentalbeding-

H. Heiß: aus „Lieder der Liebe"



ten, dogmatischen Zwölftonmusik öffnen sich in der Möglichkeit einer sinnvollen Handhabung der Veränderungsgrade und die Bewegungskapazität von Ton, Klang (Farbe), Rhythmus, Zeitsatz, Stärke und Höhe neue Aspekte für eine freie Kompositionsweise, die ihre Bindung in der Hörbarkeit findet und

ihre Form aus der Bewegung gewinnt, ... in ihrem Ursprung unthematisch ist, jedoch ein Kontinuum bilden kann für die Ausgliederung von Thematik." Also der Versuch, alle überhaupt denkbaren Äußerungen der Musik unter ein und dasselbe Gesetz zu stellen. Das Weiterschreiten zu elektronischen Klangmodellen, überhaupt zu elektronischer Kompositionsweise ergibt sich daraus (mindestens logisch) von selbst.

Nach 1945 erschienene Werke (Auswahl):

Für Soloinstrumente:
Chaconne für Klavier (1936 geschrieben, 1948 erschienen).
Suite für Cello (1947).
Drei Choralpartiten für Orgel (1948).
„Modi" für Flöte (1948).
„Capricci ritmici" für Klavier (1950).
„Modi I und II" für Klavier (1951).
„Komposition in drei Teilen" für Klavier (1954).

Kammermusik:
Violin-Klavier-Sonate (1947).
Streichtrio (1953).

Orchesterwerke:
„Sinfonia atematica" (1950, uraufgeführt 1953).
Sinfonisches Konzert für Klavier und Orchester (1948).
Komposition für Violine und Streichorchester (1931, uraufgeführt 1948).
Duokonzert für Violine und Klavier mit Orchester (1948, uraufgeführt 1950).
Concertino für 2 Geigen mit Streichorchester (uraufgeführt 1951).
Concerto für Flöte und Kammerorchester (1954).

Vokalwerke:
Requiem (1947, Texte G. Frauenfelder und F. Rückert) für Sopran und Alt mit Streichquintett (auch chorisch).
„Lieder der Liebe" (1948, deutsche, montenegrinische, chinesische und japanische Gedichte), für Sopran und Klavier.
„Dreistimmige Sentenzen" (1949, Worte G. Michel), für Sopran, Alt, Bariton (auch chorisch).
„Häusliche Lieder" (1951, nach Jo Ehlers), für Sopran und Klavier (Tapetenland – Die Küche – Der Sommerofen).
„heiter bis wolkig" (1951, verschiedene Dichter), Klavierlieder, darunter „Der Staubsauger", „Der entgleiste Trambahnfahrer".
„Vier Vagantenlieder" (1952, nach G. Hensel) für Männerchor.
„Expression K" (1953, nach Kafka), 13 Klaviergesänge.
„Winternacht" (uraufgeführt 1953, Texte G. Frauenfelder), Kantate für Tenorsolo, Chor, Orchester.

„Zum neuen Jahr" (1954, sieben Kästner-Aphorismen) für Sopran, B-Klarinette, Klavier.

„Sieben Galgenlieder" (nach Morgenstern).

Dreistimmige Chorgesänge nach Angelus Silesius.

Für Bühne, Funk:

„Der Manager" (Text vom Komponisten), ein Spiel für Tänzer, Sänger, Sprecher, Orchester.

Zwei Ballette: „Herz auf bürgerliche Art", „Schwarzer Dionysos".

Musik zu G. Eichs Hörspiel „Träume".

Elektronisch:

„Elektronische Komposition Nr. 1" (1954).

Heller, Stephen (1813–1888, Österreicher), als pianistisches Wunderkind vom Vater auf Konzertreisen überanstrengt, seit 1830 in Augsburg, seit 1838 in Paris, Konzertreisen nach verschiedenen Ländern. Schrieb ausschließlich Klavierwerke, meist kleinen und kleinsten Umfangs, die an Mendelssohn und in den früheren Werken an Schumann erinnern, doch immer (von den zahllosen Gelegenheitsarbeiten, Arrangements usw. abgesehen) durchpulst von einem träumerischen Eigenstil.

Hellmesberger, Joseph (1855–1907, Österreicher), „der Jüngere" genannt, zur Unterscheidung von seinem Vater Joseph H. (1828–1893, hervorragender Geiger mit eigenem Streichquartett, verdienstvoller Dirigent der „Gesellschaftskonzerte", der den Grund zu dem gerühmten Streicherklang der Wiener Philharmoniker legte), führte die Streichquartettvereinigung seines Vaters fort, war Konservatoriumsprofessor, Leiter des Wiener Hofopernballetts, dann Hofkapellmeister, auch Dirigent der „Gesellschaftskonzerte". Schrieb zahlreiche, einst sehr beliebte Tänze und Lieder, eine Reihe Ballettmusiken (berühmt „Meißner Porzellan" 1890) und 17 Operetten (darunter „Das Veilchenmädel" 1904, „Wien bei Nacht" 1904).

Henkemans, Hans (geb. 1913, Holländer), Schüler von Willem Pijper, später durch den französischen Impressionismus beeinflußt, vielfach polytonal, Lyriker mit kraftvollem Bauwillen. Schrieb u. a. eine Sinfonie, Konzerte für Klavier, Violine, Bratsche, Flöte, Harfe, Kammermusik, Klavierwerke, Chorkompositionen.

Henneberg, Albert (geb. 1901, Schwede), Sohn des nach Schweden ausgewanderten Dirigenten und Bühnenkomponisten Richard Henneberg (1853–1925; erste schwedische „Tannhäuser"- und „Ring"-Aufführungen), Lyriker mit nachimpressionistischem Einschlag; schrieb 5 Sinfonien, Konzerte für Violine, Klavier, Chöre, Lieder, 5 Opern (u. a. „Inka" 1937, Text von F. Tutenberg).

Henze, Hans Werner, geboren am 1. Juli 1926 in Gütersloh (Westf.), studierte in Braunschweig, war Korrepetitor in Bielefeld, studierte darauf bei Fortner in Heidelberg und Leibowitz (Zwölfton) in Paris. Anschließend kurze Zeit Ballettdirigent in Konstanz und Musikberater am Wiesbadener Staatstheater. Seit 1953 freischaffender Künstler und Dirigent seiner Werke; lebt in Süditalien.

Henze, für alle Gebiete musikalischen Schaffens ungewöhnlich begabt, von Einfällen übersprudelnd, äußerst empfänglich für die feinsten Klangmöglichkeiten, schreibt in schneller Folge ein Werk nach dem andern. Das verleiht seinen Kompositionen einen Zug von Frische, die man anderwärts nicht allzu häufig antrifft. Darunter mag zuweilen auch die Konzentration auf das Formale leiden, obwohl ausnahmslos in jedem Werk (besonders in den späteren) Stellen aufklingen, die erkennen lassen, daß der Systematiker Fortner, der strenge Zwölftonlehrer René Leibowitz, das Studium von Hindemith und Strawinsky, von Schönberg und Webern das Handwerkliche in Henze geschult haben. Doch scheint es ihm vor allem um das Musizieren zu gehen und nicht um grüblerische Problematik. Das zeigt sich auch darin, daß er – dem einen zum Verdruß, dem anderen zur Freude – häufig verschiedenartige Stilelemente mischt, wenn ihm das zu schaffende Werk solches klangmäßig abverlangt. Bereits jetzt konnte man bei dem erfolgreichen Komponisten drei verschiedene Schaffensperioden feststellen: die unbekümmerte Spielfreude der Frühzeit (bis etwa 1947), das Hineinwachsen in das Zwölftonsystem, die Übernahme italienischer Kantabilität (bedingt durch seine 1953 erfolgte Übersiedlung nach Süditalien). Wesentlicher dürfte sein, daß Henze offenbar nicht geneigt ist, sich auf „Richtungen" festzulegen, sondern aus dem Augenblick für den Augenblick musiziert – hellhörig für verästelte Rhythmen, für Spalt- und Mischklänge, für harmonische Farben wie für charakteristische Geräusche, für drängende Motorik wie verhaltene Kantabilität, für kühl objektivierende Beobachtung wie für subjektives Mitempfinden.

Instrumentalwerke:

„Kranichsteiner Kammerkonzert" für Flöte, Klavier, Streicher (1946).
Concertino für Klavier, Bläser, Schlagzeug (1947).
Violinkonzert (1948).
5 Sinfonien (1948–1963).
Klavierkonzert (1952).
„Ode an den Westwind" für Cello und Orchester (1954, nach Shelley).

„Quattro poemi" für Orchester (1955).
Sinfonische Etüden (1956).
Antifone für großes Orchester (1962).
„Concerto per il Marigny" für Klavier und Kammerorchester (1956).
Streichersonate (1958, eigentlich 32 Variationen).
„Drei Dithyramben" (1958) für Kammerorchester: Sonata–Invention–Passacaglia).
Bläserquintett (1953).
Ballettsuiten für Konzertgebrauch wie „Maratona di Danza" (1957), „Jeux des Tritons" (aus „Undine" 1958).

Vokalwerke:

„Der Vorwurf", Konzertarie für Bariton, Blechbläser und Streicher (1948, Text F. Werfel).
5 Neapolitanische Lieder (1956).
Nachtstücke und Arien auf Gedichte von Ingeborg Bachmann (1957).
„Chor der gefangenen Trojer" (1949, nach Goethes „Faust").
„Apollo und Hyacinthus", Kantate (1949).
5 Madrigale (1948, nach Villons „Großem Testament"), Kammerchor und Kammerorchester.
„Kammermusik 1959" (nach Hölderlins „In lieblicher Bläue") für Tenor, Gitarre, Klarinette, Fagott, Horn, Streichquintett.

Ballette:

„Variationen" (1949); ohne Handlung.
„Jack Pudding" (1951).
„Labyrinth" (1952).
„Rosa Silber" (1958).
„Pas d'action" (1952).
„Tancred und Canthylene" (1952).
„Anrufung Apolls" (1951, in die 3. Sinfonie übernommen).
„Der Idiot" (1952, nach Dostojewski).
„Maratona di danza" (daraus Konzertsuite 1957).
„Undine" (1958; der Fouqué-Stoff in den Mittelmeerraum übertragen).

Opern:

„Das Wundertheater" (1949, nach Cervantes). Gauklertheater mit der Vorspiegelung, das Geschehen könne nur sehen, wer ehelich und reingläubig geboren sei. – 45 Min.
„Ein Landarzt" (1951, nach Kafka), Funkoper. – 40 Min.
„Boulevard Solitude" (1952, Text G. Weilk), eine moderne Manon Lescaut mit viel instrumentalem Aufwand in alter und neuer Form, meist zwölftönig. – Abendfüllend.

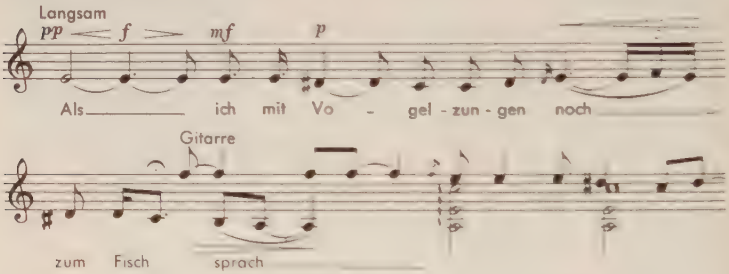
„Das Ende einer Welt" (1953, zu einem Funkspiel von W. Hildesheimer), ein „radiophonisches Musikspiel".

„König Hirsch" (1956, Neufassung 1963 als „Il re cervo", Text von H. von Cramer nach Gozzi), Zauberoper in modernem Gewand. „Im Anfang der Oper ist auch Seriales noch vorhanden, den Klang, den Rhythmus mobilisierend und das Material in größere Freiheit entlassend. Themen oder ihre Teilbestände, die wiederkehren, dienen nicht als Leitmotive im alten Sinne . . ." (Henze). Riesenorchester mit allen möglichen Klangen bis zur Sologitarre, viel „neue Kantabilität". – Abendfüllend.

„Der Prinz von Homburg" (1959, nach H. v. Kleist von Ingeborg Bachmann).

„Elegie für junge Liebende" (1961, Text W. H. Auden und Ch. Kallman).

Henze: aus „König Hirsch"



Herberigs, Robert (geb. 1886, Belgier), Impressionist mit betontem Bauwillen, in Deutschland verhältnismäßig wenig bekannt. Schrieb Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Orchesterballaden, Kammermusik, Klaviersuiten und -balladen, weltliche und geistliche Chorwerke, Lieder.

Herbert, Victor (1859–1924, Amerikaner), geboren in Irland, studierte in Deutschland, hier auch Cellist, seit 1886 in den Vereinigten Staaten. Bekannter als seine Instrumentalmusik wurden seine zahllosen Werke für Bühne und Film. 2 Opern, 42 Operetten bzw. Musicals (u. a. „The fortune teller" 1898, „Babes in Toyland" 1903, „Sweethearts" 1913).

Hérold, Louis-Joseph-Ferdinand (1791–1833, Franzose), Kompositionsschüler von Méhul, gewann den Rompreis, später Mitarbeiter von Boieldieu, geruhmter Pianist, schnell, doch sorgsam schreibender Komponist mit besonderer Begabung für die Bühne (seine zahlreichen Instrumentalwerke und Lieder sind fast vergessen). Bühnenmusiken, Ballette und Opern; unter diesen: „Moses in Ägypten" (1822), „Das Zauberglöckchen" (1817), „Der Maultiertreiber" (1823), „Marie" (1826), „Zampa oder die Marmorbraut" (1831), „Die Schreiberwiese" (1832).

Herrmann, Hugo (geb. 1896), wirkte an vielen Orten Deutschlands und in den USA als Organist, Lehrer, Pianist, Dirigent, zuletzt als Leiter der Städtischen Musikschule in Trossingen. In seinen zahlreichen Werken auf allen Gebieten der Musik spürt man immer die Vielfalt des zwischen wirkungsbetontem Opernstil (Schreker-Schüler), religiöser Verinnerlichung, volkstümlichem Musizieren und pädagogischen Absichten schaffenden Musikers; u. a. 5 programmatische Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Orchesterstücke für verschiedene Orchester wie Streich-, Blas-, Kammer-, Akkordeonorchester, Konzerte für Violine, Akkordeon, Harfe und Akkordeon, Cembalo, Kammermusik (ebenfalls mit Akkordeon), Solostücke für Orgel, Klavier, Hand- und Mundharmonika, Lieder mit Begleitung verschiedener Stimmen, Chorwerke in verschiedener Besetzung und mit verschiedener Begleitung (viel bewunderte Choretuden), Musikspiele und Opern (darunter „Vasantasena" 1930, nach L. Feuchtwanger, „Paracelsus" 1943, Text M. Sills-Fuchs).

Hervé (eigentlich Florimond Ronger; 1825–1892, Franzose), war Kirchenmusikschuler, später Organist an der Saint-Eustache-Kirche, komponierte aber unter dem Decknamen Hervé Operetten später nur für Bühnen tätig. Glänzender musikalischer Parodist, witziger Rhythmiker. Sein „Don Quichotte und Sancho Pansa" (1848) gilt als erste französische Operette. Über 60 Operetten und ähnliche Bühnenstücke, darunter – noch heute berühmt – „Mamselle Nitouche" (1883). Schrieb auch Messen, Motetten und andere geistliche Werke.

Herzogenberg, Heinrich von (1843–1900, Österreicher), studierte in Wien, ging nach Leipzig (Mitbegründer des Bach-Vereins), lehrte in Berlin. Als Komponist einerseits von Wagner, andererseits von seinem Freunde Brahms beeinflußt. Schrieb Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierstücke, sehr viele Lieder, geistliche und weltliche Chorwerke a cappella und mit Begleitung. Zu nennen: „Deutsches Liederspiel" (1870, für Soli, gemischten Chor, Klavier vierhändig), „Odysseus-Sinfonie" (1876), „Der Stern des Liedes" (1887), „Weihe der Nacht" (1887), „Requiem" (1891), „Die Geburt Christi" (1895, ein „Kirchenoratorium"), „Die Passion" (1896, „Kirchenoratorium" mit Gemeindegesang).

Hessenberg, Kurt (geb. 1908), studierte in Leipzig (G. Raphael), seit 1933 Lehrer an der Hochschule für Musik in seiner Vaterstadt Frankfurt am Main. Als Komponist denkt er kontrapunktisch, stößt in erweiterte Tonalität vor, wobei er dissonante Reibungen nicht scheut, prägt verdichtete Themen, findet spannungsreiche Melodiebögen; dem Erleben nach ein Romantiker des 20. Jahrhunderts. Schrieb Orchesterwerke, u. a. „Kleine Suite" (1937), ein Concerto grosso (1939), die tänzerische „Struwwelpeter-Suite" (1953), 3 Sinfonien (1936, 1943, 1954), „Intrada und Variationen über ein Thema von Regnart" (1955), „Orchesterkonzert" (1958), Suiten, Konzerte für Cembalo, Klavier, 2 Klaviere;

Kammermusik (Duos, Trios, 4 Streichquartette), Klavierwerke (auch für Klavichord), Sonaten, Partiten, Tokkaten für Orgel, viele Lieder (mit verschiedener Begleitung, auch mit Orchester), besonders Chorwerke mit und ohne Begleitung, so die Kantate „Fiedellieder" (nach Storm, 1940), eine Weihnachtskantate (nach M. Claudius, 1943), ein Psalmentriptychon (1946), „Der cherubinische Wandersmann" (nach Angelus Silesius, 1946), „Vom Wesen und Vergehen" (1948, M. Claudius), „Struwwelpeter-Kantate" (für Kinderchor und kleines Orchester, 1949), das vierstimmige „Jesus und die Sünderin" (1956); Lieder (so „Sieben Leben möcht' ich haben" 1955).

Heuberger, Richard (1850–1914, Österreicher), Dirigent bedeutender Wiener Gesangvereine (u. a. Singakademie), Musikkritiker, Konservatoriumslehrer. Als Komponist schrieb er zwar vorwiegend Orchesterwerke, Opern, Chorwerke, Lieder (auch Orchesterlieder), die von großem Können zeugen; doch wirklich bekannt sind außer einigen Chören nur seine Operetten, davon noch heute viel gespielt „Der Opernball" (1898, Text von V. Léon u. H. von Waldberg) mit seiner reizvollen und klangreichen Melodik: Zwei Frauen wollen auf einem Ball in der Oper ihre Männer auf die Probe stellen und lassen durch ein Stubenmädchen an beide eine Einladung von einer „adeligen Dame ohne Namensnennung" schreiben. Als Kennzeichen wird „rosa Domino" verabredet. Da aber außer den Ehefrauen auch das Stubenmädchen als rosa Domino auf dem Ball erscheint, kommt es zu tollen Verwechslungen und Eifersuchtsszenen, bis der wahre Sachverhalt enthüllt wird. Weltbekannt der „Hauptschlager" dieser Operette: „Komm mit mir ins Chambre séparée".

Hildach, Eugen (1849–1924), seinerzeit hochgeschätzter Lieder- und Oratoriensänger, später als Gesanglehrer in Frankfurt berühmt; schrieb etwa 60 Lieder im melodiösen, gefühlsbeladenen Stil der sogenannten „Salonmusik". Sein Frühlingslied „Die Finken schlagen, der Lenz ist da" scheint unverwüstlich zu sein.

Hiller, Ferdinand (1811–1885), ein Musiker, der wohl mit allen künstlerischen Größen seiner Zeit befreundet oder mindestens gut bekannt war (Goethe, Heine, Börne, Balzac, Hugo, Delacroix, Wagner, Liszt, Chopin, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Rossini u. a.), hervorragender Pianist, angesehener Dirigent, wirkte in Wien, Paris, Italien, Dresden, Leipzig (vorübergehend Gewandhausdirigent), Düsseldorf, Köln. Seine Werke haben sich nicht lange halten können. – Orchesterstücke, Konzerte, Kammer- und Klaviermusik, Lieder, große Chorwerke (u. a. „Die Zerstörung Jerusalems" 1840, „Saul" 1858), sechs Opern (u. a. „Konradin" 1847).

Hiller, Johann Adam (1728–1804), überaus vielseitiger Musiker, Komponist, Dirigent, Lehrer; 1789–1801 Thomaskantor; Organisator und Initiator vieler musikalischer Vereinigungen und Konzertgesellschaften, v. a. der Gewandhauskonzerte; verfaßte die erste deutsche Musikzeitung. Seine be-

sondere Bedeutung liegt in seinen Singspielen und in ihrem Einfluß auf die deutsche Spieloper; u. a. „Der Teufel ist los" (1766, zweiteilig: „Die verwandelten Weiber" und „Der lustige Schuster") „Lottchen am Hofe" (1767), „Die Liebe auf dem Lande" (1770), „Der Dorfbarbier" (1770), „Das gerettete Troja" (1777); Texte sämtlich von C. F. Weiße.

Himmel, Friedrich Heinrich (1765–1814), wirkte in vielen europäischen Ländern als Dirigent. In seinen Opern neigte er dem italienischen Stil der Zeit zu, schrieb auch einige sehr beliebte „deutsche Liederspiele". Seine Kompositionen sind im wesentlichen vergessen. Daß er als Liederkomponist einen Wesenszug des deutschen Bürgers über seine Epoche hinaus anzusprechen vermochte, zeigt das Fortleben von Liedern wie „Vater, ich rufe dich", „An Alexis", „Es kann ja nicht immer so bleiben". Sein Liederzyklus „Alexis und Ida" („Ein Schäferroman in 46 Liedern", Text von C. A. Tiedge) gilt als erster Zyklus dieser Art in Deutschland.

Hindemith, Paul, geboren am 16. November 1895 in Hanau, hessischer und schlesischer Abkunft. Mit 14 Jahren war er bereits Schüler des Frankfurter Hochschen Konservatoriums und studierte Komposition bei Sekles und A. Mendelssohn. Seit 1915 war er Orchestermitglied des Frankfurter Opernhauses und spielte im Amar-Quartett. 1927 wurde er Kompositionslehrer an der Berliner Hochschule für Musik. 1935–1937 war er Mitglied der Kommission für die Musikreorganisation in der Türkei, behielt aber seine Berliner Tätigkeit bei. Diese mußte er, obwohl sich u. a. Furtwängler energisch für ihn einsetzte, 1937 aufgeben. Er ging zunächst in die Schweiz, dann (1940) in die Vereinigten Staaten. Dort war er Lehrer an der Yale University in New Haven. Daneben viele Vorlesungen und Konzertreisen im Ausland (1940–1953), auch Universitätsprofessor in Zürich. Seit 1953 in der Schweiz; dort hält er Vorlesungen und wirkt als Dirigent in zahlreichen Ländern.

Hindemiths Kompositionen aus der ersten Schaffenszeit wurden vielfach heftig angefeindet, insbesondere von denjenigen, die nicht erkannten, daß er nicht der Romantik als solcher, sondern dem erstarrten, unechten Romantizismus den Kampf ansagte (daß er sich dabei zuweilen in den Mitteln vergriff, geben selbst seine Anhänger zu). In seiner mittleren Schaffenszeit wurde er von allen sachverständigen Kreisen anerkannt. Seine späteren Werke stehen dann wieder im Feuer der Kritik eines Teils der jüngeren Komponistengeneration, weil er „den Fortschritt verraten" habe und sich zum behäbigen „Klassiker der

Neuen Musik" entwickele. Dazu ein Wort des Komponisten selbst (aus der „Unterweisung im Tonsatz"):

„Ich habe den Übergang aus konservativer Schulung in die neue Freiheit vielleicht grundlicher erlebt als irgendein anderer. Das Neue mußte durchschritten werden, sollte seine Erforschung gelingen; daß diese weder harmlos noch ungefährlich war, weiß jeder, der an der Eroberung beteiligt war. Weder wurde die Erkenntnis auf geradem Wege errungen, noch ging es ohne Störungen ab. Heute scheint es mir, als sei das Gebiet übersichtlich geworden, als sei die geheime Sprache der Töne erlauscht. Nicht von den Starrsinnigen, die durch einfaches Verharren in der ihnen gewohnten Unordnung Kraft vortäuschen, auch nicht von dem Tugendbold, der sich gar nicht erst in Versuchung begeben hat".

Diese vor Jahrzehnten geschriebenen Worte werden heute vom größten Teil der Musiksachverständigen bestätigt. Das große Publikum jedoch kämpft (von einigen Werken Hindemiths abgesehen) vielfach noch immer mit der Schwierigkeit, sich in die „geheime Sprache der Töne" der neuen Art einzuhören und einzufühlen, obwohl Zwölfton- und Reihensystem, Atonalität wie elektronische Musik, von denen Hindemith sich fernhält, noch weit schwierigere Anforderungen gestellt haben.

Unbestritten sind Hindemiths hohes kompositorisch-satztechnisches (polyphon-linear bestimmtes) und instrumental-werkgerechtes Können, sein in ständiger Lehrtätigkeit wie im Schaffen selbst sich offenbarender Wille zur Allverständlichkeit, seine bei aller Neigung zu theoretischem Grübeln stets wieder durchbrechende musikalische Vitalität, das ihn beseelende Verantwortungsgefühl vor der Musik als einer der Trägerinnen menschlichen Ethos, sein ständiges Durchdenken neuer und alter Einsichten, das auch vor eigenen Werken nicht Halt macht. Das alles liegt mindestens keimhaft auch in den ersten, zuweilen grimassenhaft übertreibenden Frühwerken, tritt seit etwa 1930 („Mathis") deutlich hervor und bedingt Takt für Takt die Werke der Reife.

Hindemith ist – sein Werk als Ganzes gesehen – kein Zertrümmerer alles Überlieferten. Gregorianik, niederländische Polyphonie, altklassischer Concerto-grosso-Geist, Bachs linear und harmonisch gebundene Vielstrahligkeit, klassischer Sonaten-(Sinfonien-)Bau, Webersche Eleganz, die echte (nicht die nachgeäffte) Gefühlsreinheit der Romantik, Regers Verdichtung, Bruckners Machtigkeit – alles das hat seine Spuren in Hindemiths Werk tief eingegraben. So ist er eher als ein das Bisherige neudenkender denn als ein das Alte stürzender Komponist anzusehen.

„Der Theorielehrer bewahrt die persönlichsten, schwersterrungenen Erkenntnisse der Meister, er soll im Schüler einen kleinen Abglanz ihres Leuchtens erwecken. Er hat aber auch inmitten von Vorstoß, Experiment und

Krampf auszugleichen, muß den Schüler zwischen ... sturer Anbetung alles Vergangenen und ... kritikloser Vergötzung alles Aktuellen ... hindurchsteuern".

Diese Sätze Hindemiths gelten auch für ihn als Schaffenden.

Neu ist sein ihm eigentümliches, ständig nachprüfendes, vielfach abgelehntes Durchdenken des Tonalitätsbegriffes („Unterweisung im Tonsatz" 1937 und 1939). Er löst sich zwar von der Tonalität, wie sie etwa H. Riemann besonders entschieden vertritt, doch nur um sie weiterzuentwickeln. Dabei mißt er jedem der zwölf Töne der Oktave eine größere Bedeutung bei als früher, schreitet jedoch nicht zur Atonalität mit Gleichberechtigung aller Töne, baut vielmehr eine Art Wertigkeit der Intervalle auf, die durch die natürliche Obertonreihe bestimmt ist.

Hindemiths Melos scheidet sich im allgemeinen streng nach der Verwendung in Vokal- und in Instrumentalwerken. In den ersten entscheidet der organische Ablauf der jeweils vertonten Sprache, in den letzten die Verwendungsfähigkeit für polyphon-kontrapunktische (vielfach hart lineare) Zwecke oder die Ergiebigkeit für Variationen, wobei die rhythmische Spannkraft und Lebendigkeit (zuweilen an Strawinsky erinnernd) neben der Intervallgestalt eine besondere Rolle spielt. Daß Vokalmelos und Instrumentalthematik stoff- und sinngerecht eingekleidet, „instrumentiert" werden, versteht sich nach dem zuvor Gesagten von selbst.

Hindemith hat sämtliche Gattungen der Musik mit Kompositionen bedacht, bald ernst und bald humorvoll, bald verhalten und bald spottend. Er komponiert nun schon seit einem halben Jahrhundert, ein Genie des Fleißes, ein Meister des Handwerklichen, trotz früherer „Seitensprünge" im Kern immer derselbe, sich entwickelnd und fortspinnend wie viele seiner Themen.

Kammermusik:

Das Gebiet, von dem Hindemith als Komponist ausgegangen ist. Zu nennen sind:

6 Streichquartette:

Nr. 1 f-Moll (1918), Nachklang an Reger.

Nr. 2 C-Dur (1922), machte den jungen Komponisten berühmt und „berüchtigt".

Nr. 3 (1922), weniger rücksichtslos als das vorangehende, im Schlußsatz nahezu konzertant.

Nr. 4 (1924), als Fuge beginnend, 2. Satz Kanon, im 3. Satz einer der von Hindemith so geliebten Märsche, 4. Satz freie Passacaglia.

Nr. 5 Es-Dur (1943), abgeklärt, 1. Satz ruhig mit Bratschenthema, 2. zielstrebig, an früheres erinnernd, 3. Variationen, 4. Fuge.

Nr. 6 (1945), vier knappe Sätze, musizierfreudig, kanonischer Ausklang.

Quartett für B-Klarinette, Violine, Cello, Klavier (1938).

2 Streichtrios (1924 und 1933).

Streichsonaten mit Klavier op. 11 (1918/19), zwei Geigensonaten, je eine Bratschen- und Cellosonate.

Sonaten für Klavier und je ein Orchesterinstrument (1939–1941), für Lehrzwekke, aber musikantisch, vielfach humorvoll: Geige, Bratsche, Kontrabaß, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Fagott, Trompete, Horn, Posaune; später erweitert.

Solosonaten für Violine, Bratsche, Cello, Harfe.

Verschiedene Kammermusik in verschiedener Besetzung, besonders Blaserseptett (1948, in strengem Stil mit Fuge, Krebs usw.).

Oktett für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, zwei Bratschen, Cello und Kontrabaß (1958).

Klaviermusik:

Nur wenige, doch für die jeweilige Entstehungszeit bezeichnende Werke, wie:

„Suite 1922" op. 26: Marsch – Jimmy – Nachtstuck – Boston – Ragtime.

„Klaviermusik" op. 37 (1925), I. Übung in drei Stücken, II. Reihe kleiner Stücke.

„Kleine Klaviermusik" op. 45, Nr. 4 (1929).

„Drei Sonaten" (1936), die erste „Der Main", genannt nach Holderlins gleichnamigem Gedicht, mit einem duster-großartigen Trauermarsch, die zweite eine Art polyphoner Sonatine, die dritte konstruktiv, weitraumig und zugleich verdichtet.

„Ludus tonalis" (1942), kontrapunktische, tonale und klaviertechnische Übungen, die beste praktische Einführung in die musikalische Vorstellungswelt Hindemiths. Fugen und Interludien, die Fugen aufgebaut auf der Reihe C G F A E Es As D B Des H Fis.

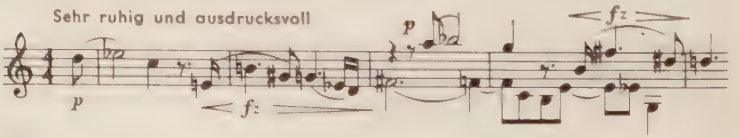
Sonate für Klavier vierhändig (1938).

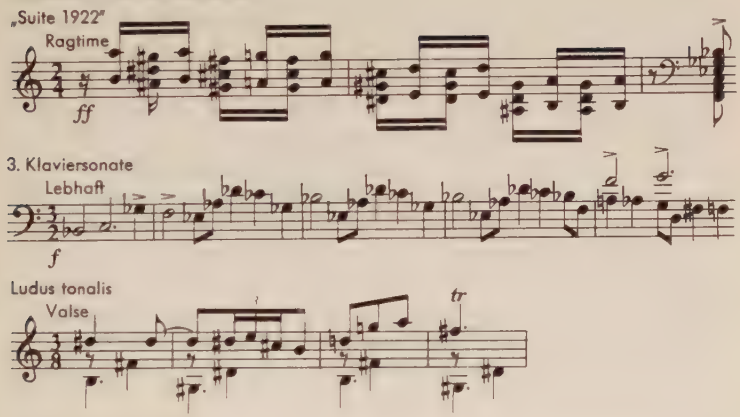
Sonate für zwei Klaviere (1942): Glockenspiel – Allegro – Kanon – Rezitativ – Fuge.

Dazu zahlreiche Bearbeitungen eigener Werke und drei Orgelsonaten (1937 bzw. 1940, die dritte über alte Volkslieder).

Hindemith: aus den Streichquartetten

2. Streichquartett

5. Streichquartett

Hindemith: aus Klavierwerken



Orchesterwerke:

„Das Nusch-Nuschi" (1921), Tanzsuite nach Hindemiths gleichnamigem Bühnenwerk.

„Der Dämon" (1923), Suite nach der gleichnamigen Ballettpantomime.

„Konzert für Orchester" (1925), im Kopfsatz stehen Geige, Oboe, und Fagott als „Concertino" dem „Tutti" gegenüber. – 17 Min.

„Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser" (1930), die sogen. „Bostoner Sinfonie", für die Bostoner Sinfoniker mit ihren virtuosen Bläsern geschrieben. – 17 Min.

„Philharmonisches Konzert. Variationen für Orchester" (1932), geschrieben für die Berliner Philharmoniker, Thema bestimmt durch Dreiklang und punktierten Rhythmus. – 22 Min.

Sinfonie „Mathis der Maler" (1934), Orchesterstücke aus der gleichnamigen Oper. – 25 Min.

„Sinfonische Tänze für großes Orchester" (1937), suitenartig über einen allen Teilen gemeinsamen thematischen Grundgedanken. – 28 Min.

„Nobilissima visione" (1938), Suite aus der gleichnamigen Tanzlegende. – 24 Min.

„Sinfonie in Es für großes Orchester" (1940), viersätzig, 3. und 4. ohne Zwischenpause, gemeinsamer Themenkern. – 35 Min.

„Sinfonische Metamorphosen über Themen von Carl Maria von Weber" (1943), mit einer Marschparodie im Schlußsatz. – 20 Min.

„Sinfonia serena" (1946), stark auf den Hörer ausgerichtet, Ecksätze großes Orchester, 2. Satz nur Bläser mit dem heiter vorgetragenen Yorkschen Marsch von Beethoven, 3. Satz nur Streicher. – 30 Min.

„Sinfonietta in E" (1950).

„Sinfonie in B für Concert-Band" (1951).

Sinfonie „Die Harmonie der Welt" (1951), Vorauffuhrung zur gleichnamigen Oper, drei Sätze.

Sinfonie „Pittsburgh" (1959).

Instrumentalkonzerte:

Klavier:

„Kammermusik Nr. 2" für Klavier und 12 Soloinstrumente (1925).

„Die vier Temperamente" für Klavier und Streichorchester, Thema und 4 Variationen (1940, dazu auch eine Balletttassung 1946: melancholisch – sanguinisch – phlegmatisch – cholerisch. – 25 Min.

Violine:

„Kammermusik Nr. 4" für Violine und größeres Kammerorchester (1925), teilweise mit Jazztrommeln. – 22 Min.

Konzert für Violine und Orchester (1939), Sonatenform und Reihe verbunden. – 25 Min.

Viola d'amore:

„Kammermusik Nr. 6" mit größerem Kammerorchester (1927).

Bratsche:

„Kammermusik Nr. 5" mit größerem Kammerorchester ohne Bratschen (1927). – 20 Min.

Bratschenkonzert mit größerem Kammerorchester (1930), Beginn einer „neuen Romantik".

„Der Schwanendreher" mit kleinem Orchester (1935), nach alten Volksliedern. – 26 Min.

„Trauermusik" für Bratsche oder Violine oder Cello, mit Streichorchester (1936).

Cello:

„Kammermusik Nr. 3" für Cello und 10 Soloinstrumente (1925). – 25 Min.

Konzert für Cello und Orchester (1940), Solistenkonzert mit wachsendem „Schönklang". – 25 Min.

Klarinette:

Konzert mit Orchester (1947), mit viel Humor durchsetzt.

Horn:

Konzert mit Orchester (1949). – 17 Min.

Orgel:

„Kammermusik Nr. 7" mit Orchester (1928). – 17 Min.

Mehrere Instrumente:

Konzert für Holzbläser, Harfe, Orchester (1949).

Konzert für Trompete, Fagott, Streichorchester (1949), sorgfältige Zweistimmigkeit.

Vokalmusik:

Lieder:

8 Lieder für Sopran (1920).

„Die junge Magd" (1922, nach Georg Trakl).

„Lieder nach alten Texten" (1923, für mehrere Singstimmen).

Drei Motetten für Sopran und Klavier (1941 und 1944).

Neun englische Lieder (1942–44).

„Das Marienleben", funfzehn Vertonungen nach Rilke (erste Fassung 1923, nach Hindemiths Meinung „zu geringe Rücksichtnahme auf die Möglichkeiten und Erfordernisse der Singstimme", zweite Fassung 1948), mit Tonartensymbolik, „von der Gesamtvision des Werkes wird jedes Element (Rhythmus, Harmonie, Melodie) durch Arbeiten vom Großen ins Kleine, vom Allgemeinen ins Besondere, vom Umriß zur Füllung, vom Kompakten zum Aufgespaltenen eingesetzt" (Hindemith).

Chorwerke:

„Die Serenaden" (1925), kleine Kantate nach romantischen Texten für Sopran, Oboe, Bratsche, Cello.

„Das Unaufhörliche" (1931, Text von Gottfried Benn), Oratorium für Sopran, Tenor, Bariton, Baßsolo, Knabenchor, gemischten Chor, Orchester. Sinngemäß gespannt zwischen die Sätze: „. . . unaufhörlich bleiben die Geschäfte . . ." und „. . . Uns aber soll ein ander Wort begleiten: das Ringende geht in die Schöpfung ein".

„Six chansons" (1939, auf französische Gedichte von Rilke), Chore a cappella.

„Als Flieder mir jüngst im Garten blüht . . . Ein Requiem denen, die wir lieben" (1946, ursprünglich englisch nach W. Whitman, deutscher Text von Hindemith), für Mezzosopran, Bariton, gemischten Chor, Orchester; tonal (cis-Moll als Kern), stark lyrisch.

„Apparebit repentina dies" („Erscheinen wird plötzlich der Tag", 1947, nach einem lat. Text vor 700), für gemischten Chor und 10 Blechbläser, sakral.

„Ite angeli veloces" („Geht, schnelle Engel", 1955, Text von P. Claudel), dreiteilige Kantate, „Triumphgesang Davids – Custos quid de nocte – Gesang an die Hoffnung".

„Zwölf Madrigale" (1958, Texte von J. Weinheber) für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella.

„Mainzer Umzug" (1962, Text Carl Zuckmayer), ‚Gelegenheitskantate' zur 2000-Jahr-Feier der Stadt Mainz für Sänger, Sprecher, Chöre und Orchester.

Bühnenwerke:

„Mörder, Hoffnung der Frauen" (1921, Text von O. Kokoschka). – 30 Min.

„Das Nusch-Nuschi". Spiel für burmanische Marionetten (1921, neu 1931, Text F. Blei). – 55 Min.

„Sancta Susanna" (1922, Text von A. Stramm). – 40 Min.

„Der Dämon" (1922, nach Max Krell), Ballettpantomime.
„Hin und zurück" (1927, Text von Marcellus Schiffer).
„Neues vom Tage" (1929, neu 1953, Text von M. Schiffer).
Die vorstehenden Bühnenwerke, teils mit überexpressionistischen, teils mit sehr gewagten, teils mit revueartigen Texten hatten kurze Sensationserfolge.
„Cardillac" (1926, neu 1952, Text von F. Lion nach E. T. A. Hoffmanns „Fräulein von Scuderi"). Geschichte von dem Goldschmied, der sich von seinen Arbeiten nicht trennen kann und die verkauften durch Ermordung des Käufers zurückholt. Neufassung musikalisch bühnengerechter. – 150 Min.
„Mathis der Maler" (1938, Text vom Komponisten). Musikdrama um Matthias Grünewald, den Maler des Isenheimer Altars. Kampf zwischen weltlichen Versuchungen und Berufung zur Kunst. – 240 Min.
„Nobilissima visione", eine Tanzlegende (1938, Libretto von L. Massine).
„Herodiade", Ballett (1944, nach Mallarmé). „Rezitation für Kammerorchester".
„Die Harmonie der Welt" (1957, Text vom Komponisten). Auf die Gegenwart bezogenes Geschehen um den Astronomen Kepler. – 230 Min.
„Das lange Weihnachtsmahl" (1961, Text Thornton Wilder).

Schul-, Spiel- und Lehrwerke:

„Schulwerk für Instrumentalzusammenspiel" (1927).
„Sing- und Spielmusiken für Liebhaber und Musikfreunde" (1928).
„Lehrstück" mit Text von B. Brecht (1929).
„Wir bauen eine Stadt". Musikalisches Spiel für Kinder (1930).
„Plöner Musiktag" (1932).

Hindemith: aus Orchesterwerken, Philharmonisches Konzert

Sinfonische Tänze

Mäßig bewegt

Nobilissima Visione

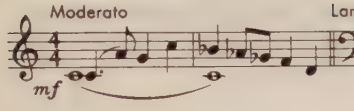
Feierlich bewegt

Sinfonie in Es

Sehr lebhaft

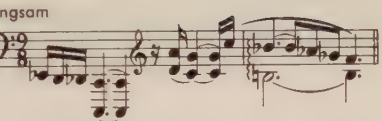
„Die vier Temperamente" (Thema)

Moderato

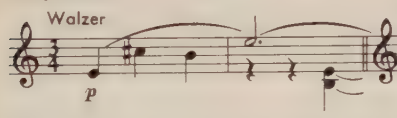


(Melancholisch)

Langsam



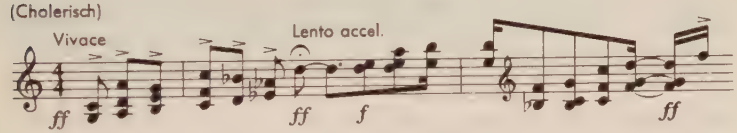
(Sanguinisch)

Walzer

(Phlegmatisch)

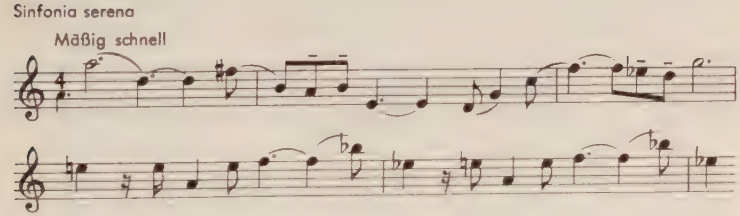
Moderato

(Cholerisch)

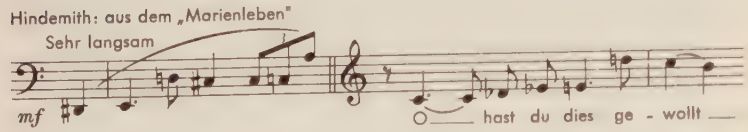
Vivace

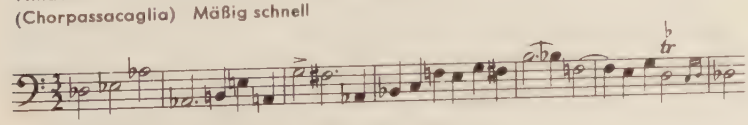
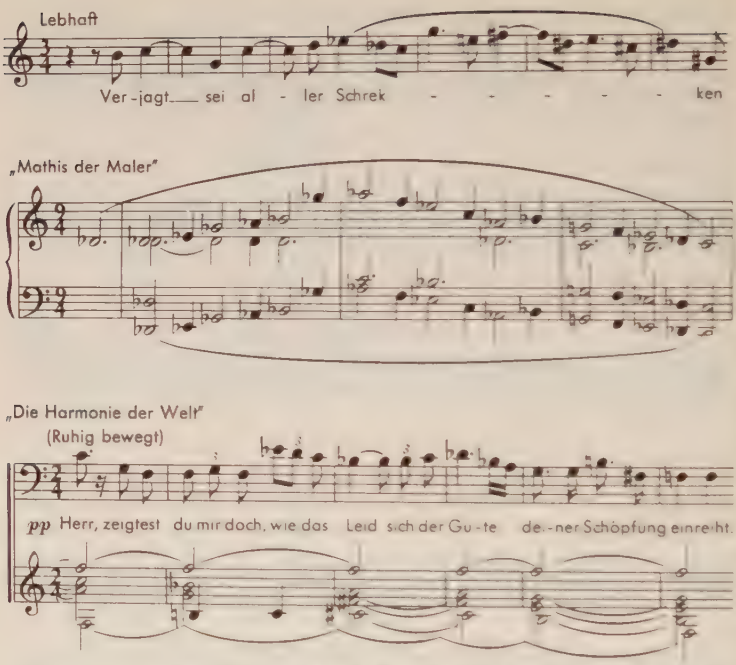
Lento accel.

Sinfonia serena

Mäßig schnell



Hindemith: aus dem „Marienleben"

Sehr langsam

Hindemith: aus Bühnenwerken „Cardillac"

(Chorpassacaglia) Mäßig schnell



Hirsch, Hugo (geb. 1884), einst sehr erfolgreicher Komponist von Operetten, Possen, Revuen, Schlagern, die in allen nur möglichen Besetzungen in aller Welt gespielt wurden. 25 Bühnenwerke, u. a. „Die Scheidungsreise" (1918, darin „Wer wird denn weinen, wenn man auseinander geht"), „Der Fürst von Pappenheim" (1921), „Die tolle Lola" (1923), „Charleys Tante" (1926). Dazu viele Marsche, je nach den Zeiterfordernissen: „Es gibt nur einen Wilhelm II.," „Marsch der Republik", „Max-Schmeling-Marsch" usw.

Høffding, Finn (geb. 1899, Dane), studierte in Kopenhagen und Wien; beeinflußt von F. Jöde beschäftigte er sich kompositorisch, pädagogisch und organisatorisch mit Volks- und Schulmusik. Lyriker mit starken rhythmischen und melodischen Antrieben. Orchestermusik (u. a. „Sinfonische Fantasie" 1944), Kammer-, Klaviermusik, Chor- und Schulwerke, Opern (u. a. „Des Kaisers neue Kleider" 1928, nach Andersen).

Höffer, Paul (1895-1949), Kompositionsschüler von Schreker, starb als Direktor der Hochschule für Musik in Berlin. Versuchte mit eigenen Kompositionen auch die Laien für die Neue Musik zu gewinnen, insbesondere durch dreistimmige Chöre und Spielmusiken; daneben Werke für den Konzertsaal.

Für Orchester u. a. „Sinfonie der großen Stadt" (1938), „Sinfonische Variationen über einen Baß von Bach" (1940), „Altdeutsche Suite" (1936); Konzerte für Klavier (2), Violine, Cello; Kammer- und Klaviermusik, Lieder, Chorwerke (u. a. „Der reiche Tag" 1938, „Mysterium Liebe" 1942), Opern (so „Der falsche Waldemar" 1934, nach Alexis).

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1776–1822), Dichter, Musiker, Zeichner und Berufsjurist. Assessor in Posen, Gerichtsrat in Warschau, Kapellmeister in Bamberg, Dresden und Leipzig, seit 1816 Kammergerichtsrat in Berlin; Vertreter der phantastischen Romantik. 15 Opern, Singspiele und Schauspielmusiken, ferner Orchesterkompositionen, Kammer- und Klaviermusik. Seine Oper „Undine" (1816, nachmals auch von Lortzing vertont) ist das erste der musikalischen Bühnenwerke, in denen ein Wesen aus zwei Welten im Mittelpunkt steht (später u. a. Marschners „Heiling", Wagners „Lohengrin").

Hofhaimer, Paul (1459–1537, Österreicher), Orgelbauer und bester Orgelspieler seiner Zeit, am Hofe Maximilians I., mußte, wie er selbst schreibt, „wie ein Zigeuner viel durchs Land ziehen", weil der Kaiser viel reiste. Einer der großen Liederkomponisten und -bearbeiter nach 1500. Mehrstimmige Lieder, einige Orgelwerke (dreistimmig).

Holbrooke, Joseph (geb. 1878, Engländer), beeinflußt durch Wagner, Liszt, R. Strauss, diesen ähnlich durch glänzenden Orchestersatz und Leitmotivik. Vielfach auf Themen von E. A. Poe zurückgreifend, so in sinfonischen Dichtungen (u. a. „Der Rabe" 1900, „Die Glocken" 1906, mit Chor) und Balletten („Die rote Maske" 1905). Auch Opern, darunter die – offenbar durch Wagners „Ring" angeregte – keltische Trilogie „The cauldron of Annwyn" (Texte von T. E. Ellis, 1912, 1914, 1929). Ferner u. a. Klavier-, Violinkonzert.

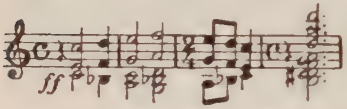
Holenia, Hanns (geb. 1890, Österreicher), studierte u. a. bei Rezniček, mit dem er den Sinn für das Witzig-Kapriziose ebenso teilt wie die Fähigkeit, mit den Mitteln der Nachromantik elegant umzugehen. Schrieb Opern, Orchesterwerke, Konzerte (Klavier, Violine), Kammer- und Klaviermusik, Lieder.

Hollaender, Victor (1866–1940), sorgfältig ausgebildet, Kapellmeister an vielen Orten, vor allem in Berlin, stellvertretender Direktor des Sternschen Konservatoriums, seit 1934 in Hollywood; schrieb geschickt und flüssig vor allem Operetten, Possen, Revuen, Singspiele, u. a. „Hupf, mein Maderl" (1910), „Die Prinzessin vom Nil" (1915), „Die dumme Liebe" (1922). Viele seiner leichten Lieder und Schlager haben sich gehalten, so das Landserlied von der „Annemarie", der „Vorschuß auf die Seligkeit".

Höller, Karl (geb. 1907), Sohn eines Domorganisten in Bamberg; Unterricht beim Vater, bei Zilcher in Würzburg und J. Haas in München. Wirkte als Hochschullehrer in Frankfurt a. M. und München (hier Präsident der Hochschule). Entwickelt einen polyphonen, harmonisch durch die Musik des 20. Jahr-

hunderts stark angereicherten Stil, der zwar viele Einflüsse von Debussy bis Hindemith, von Bruckner bis Strawinsky in sich aufgenommen hat, doch stets selbständig wirkt. Schrieb für Orchester (u. a. „Hymnen" über gregorianische Choralmelodien 1934, „Sinfonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi" 1936, „Passacaglia und Fuge" nach Frescobaldi 1939, „Sweelinck-Variationen" 1951, cis-Moll-Sinfonie 1945), Konzerte für verschiedene Instrumente, Kammermusik, Klavier- und Orgelwerke, geistliche und weltliche Chorschöpfungen, Lieder, Funkmusik.

Höller: „Hymnen"
Etwas bewegt



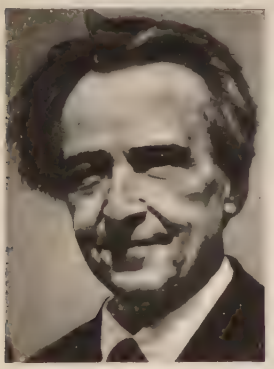
Holmboe, Vagn (geb. 1909, Däne, Schüler u. a. von E. Toch und F. Høffding. Als Komponist stark beeinflußt durch Bartók, dessen Stil er eigenständig weiterentwickelt zu einer Art neuer „Romantik". Schrieb u. a. 10 Sinfonien, zahlreiche Konzerte (nach Hindemiths Vorbild für vielerlei Soloinstrumente), 6 Streichquartette und andere Kammermusik, große Chorwerke, Bühnenstücke (u. a. die Oper „Der Teufel und der Bürgermeister" 1940, Text von W. Kolbenhoff), Lieder.

Holst, Gustav (1874–1934, Engländer), wirkte als Posaunist und Musikerzieher meist in London, besonders interessiert an der künstlerischen Verbindung von Wort und Ton. Schrieb u. a. Opern („Der vollkommene Narr" 1923), auch Kinderopern, Ballette, Klavier- und Orchesterlieder, zahlreiche Chorwerke, Orchester-, Kammer-, Klaviermusik.

Holstein, Franz von (1826–1878), schrieb bereits als junger Offizier Opern, ging dann endgültig zur Musik über. Nach seinem Tode wurde die von ihm eingerichtete Holstein-Stiftung vielen Studierenden des Leipziger Konservatoriums zum Heim. Sein Instrumentalwerk und seine zahlreichen Lieder sind als farblose Mendelssohn-Nachahmung vergessen; Dauererfolg blieb auch seinen romantischen Opern versagt, obwohl „Der Haideschacht" (1868, nach E. T. A. Hoffmanns „Bergwerken von Falun") an etwa 50 Bühnen aufgeführt wurde.

Holzbauer, Ignaz (1711–1783, Österreicher), war gräflicher Kapellmeister, Direktor am Wiener Hoftheater, 1751 Hofkapellmeister in Stuttgart, seit 1753 in Mannheim, wo gerade Stamitz seine großen Triumphe feierte. Schrieb über 50 Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, Messen, Oratorien und 12 Opern (darunter das deutsche Singspiel „Günther von Schwarzburg" 1777; dieses wirkte auch auf Mozart, der Holzbauer schätzte, weiter).

Honegger, Arthur, geboren am 10. März 1892 in Le Havre als Sohn schweizerischer Eltern. Auf Veranlassung von F. Hegar studierte er Musik in Paris bei Widor und Gédalge. Seit 1920 gehörte er mit Georges Auric, Louis Durey, Darius Milhaud, Francis Poulenc und Germaine Tailleferre zur „Gruppe der Sechs", einer mehr freundschaftlich als programmatisch zu wertenden Gemeinschaft (Jean Cocteau war ihr Sprecher). Nach seinen ersten größeren Erfolgen unternahm er viele Auslandsreisen durch Europa, Nord- und Südamerika als Dirigent und Klavierspieler; er wirkte auch als Lehrer und Musikkritiker, war aber in der Hauptsache Komponist, fand dennoch Zeit für organisatorische Aufgaben (u. a. stelltvertretender Präsident der UNESCO-Musikabteilung, Präsident der Confédération d'Auteurs et Compositeurs). Gestorben am 27. November 1955 in Paris.



Der Komponist Honegger hat auf so verschiedenartigen Gebieten Werke geschaffen, sich so verschiedenartiger Mittel bedient, daß sein Gesamtwerk auf den ersten Blick schillernd wirkt. Die Erklärung dafür liegt darin, daß er weltaufgeschlossen und vorurteilslos war und daß er meinte, jedes einzelne Werk verlange den diesem allein zugehörigen Stil. Eine so hohe Auffassung vom „Werk" Hunderte von Malen zu bewahren, bot sich genügend Gelegenheit, weil Honegger mit Zweckaufträgen aller Art überschüttet wurde und er sie fast stets annahm. Daher finden sich bei ihm einfache Dreiklänge und Zwölftonsystem, Gregorianik und Jazz, tiefreligiöse Schöpfungen und witzige Filmmusik, Musiktragödien und sprühende Balletts. Nur wenige Komponisten vermögen sich so schnell - und dabei werkbewußt – umzustellen wie Honegger. Kompositionen aus der früheren, durch Cocteau beeinflußten Zeit, Schöpfungen, erwachsen aus der engen Zusammenarbeit mit dem katholischen Dichter Paul Claudel, die mehr „deutsch" konzipierten und die scheinbar ausschließlich „französischen" Werke, die Auseinandersetzung mit wohl sämtlichen großen Komponisten seiner Zeit – all das scheint widersprüchlich, ist aber gebannt durch die überlegene Sicherheit der selbständig urteilenden schöpferischen Persönlichkeit.

Das häufige Übereinanderlegen verschiedener Harmonien, die oft herbe, den „Wohlklang" meidende Linearität, die rhythmischen Bildungen, das Aufeinanderprallen scheinbar nicht zusammengehöriger stimmiger Vorgänge – das hat Honegger einmal zum „Avantgardisten" gestempelt, und seine spätere Wendung zum Religiösen wird ihm zuweilen als „Abtrünnigkeit" vom Avantgardismus angerechnet. Er selbst straft beides Lügen, indem er von seiner Musik

sagt, sie sei in keiner Weise stilistisch „einseitig" festgelegt und Türen, die man öffnen kann, brauche man nicht einzudrücken.

Orchesterwerke:

„Pacific 231" (1923), das Werk, durch das Honegger weltberühmt wurde. Darstellung eines durch Nordamerika rasenden Zuges. „Ich wollte nicht den Lärm der Lokomotiven nachahmen, sondern einen visuellen Eindruck und physischen Genuß ins Musikalische übersetzen". Kompositorisch über einem Cantus firmus aufgebaut. – 7 Min.

1. Sinfonie (1931).

2. Sinfonie (1942), für Streicher und Trompeten, ernst, mit Choral im 3. Satz. – 25 Min.

3. Sinfonie (1946), die „Liturgische Sinfonie", so genannt nach den Satzüberschriften: Tag des Schreckens – Aus der Tiefe rufe ich – Gib uns Frieden („Jeder Satz stellt eine durchaus persönliche Auseinandersetzung mit den jeweiligen geistlichen Texten dar", Honegger). – 35 Min.

4. Sinfonie (1947), die „Deliciae Basilienses", wie der Name sagt, für Basel geschrieben und dort auch uraufgeführt. Schlußsatz vereinigt Fuge, Passacaglia, Rondo.

5. Sinfonie (1951), mit der erläuternden Bezeichnung „di tre re", gemeint die drei leisen Paukenschläge auf D („re") am Schluß der Sätze. Dynamisch mächtiger Kopfsatz, zweiter Satz (in fünf Teile aufgespalten) stimmig, Finale kämpferisch und schließlich entsagend.

Einzelstücke: u. a. „Rugby" (1928), „Horace victorieux, symphonie mimée" (1921), „Präludium, Arioso und Fugette über Bach" (1932), Orchestersuiten, „Monopartita" (1951, in einem Satz, doch sechsgeteilt) u. a.

Konzerte: Klavierconcertino (1924), Cellokonzert (1929), Kammerkonzert für Flöte, Englischhorn, Streichorchester (1948).

Bühnenwerke:

„Judith" (1925, Text von René Morax), ein biblisches Drama.

„Antigone" (1927, Text nach Sophokles von J. Cocteau), „musikalische Tragödie", Singstimme in das Orchester eingewoben, Chöre als Gliederung.

„König David" (1928, Text von R. Morax; 1921 als Oratorium).

„König Pausole" (1930, Text A. Willemetz nach einem erotischen Roman von Pierre Louys), eine der witzigsten und kunstvollsten Operettenmusiken des 20. Jahrhunderts.

„L'aiglon" (1937, Text H. Rostand, 1. und 5. Akt von J. Ibert komponiert).

„Johanna auf dem Scheiterhaufen" (1938, szenisch 1942, dramatisches Oratorium, Text von Paul Claudel), eine Art Welttheater vom mittelalterlichen Mysterienspiel bis zur Tanzmusik des 20. Jahrhunderts. Auf dem Scheiterhaufen gefesselt, erlebt Johanna von Orleans noch einmal die Stationen ihres Leidensweges. – 75 Min.

Bühnenmusiken zu 18 Schauspielen von Shakespeare („Der Sturm" 1923, „Hamlet" 1946), Äschylus („Die Schutzflehenden" 1941, „Prometheus" 1946), Sophokles („Ödipus" 1947), A. Gide („Saul" 1922), Synge („In der Bergschlucht" 1941), Claudel („Der seidene Schuh" 1943) u. a.

13 Ballettmusiken, u. a. nach P. Valéry („Semiramis" 1934), ein Rollschuh-, ein Marionettenballett.

Dazu Hunderte von kleinen und größeren Film- und Rundfunkkompositionen.

Vokalwerke:

Abgesehen von den auch auf der Bühne aufzuführenden, bereits erwähnten szenischen Oratorien:

„1001 Nacht" (1937, Text von Mardrus), eine Kantate für Sopran, Tenor, gemischten Chor, Orchester.

„Totentanz" (1940, Text von P. Claudel), Oratorium für geteilten Chor, Soloterzett, Sprecher, Orchester. Nach Hesekiel und dem Neuen Testament, musikalisch voll religiöser Kraft und Ergriffenheit bis zur Verzückung.

„Nikolaus von der Flue" (1940, auch Bühnenaufführung; Text von D. de Rougemont), dramatische Legende von dem schweizerischen Einsiedler, der den Zerfall der Eidgenossenschaft verhindert hat. Für Sprecher, gemischten Chor und Kinderchor, Orchester.

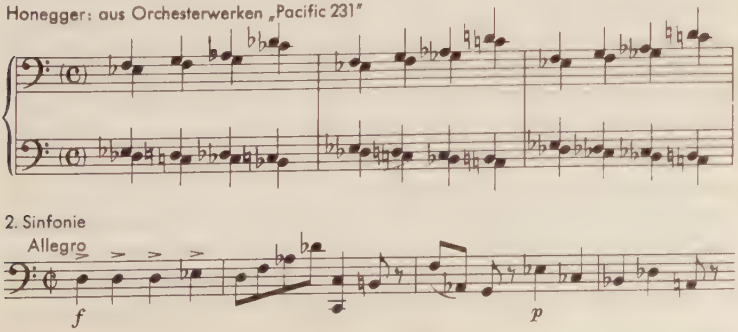
„Weihnachtskantate" (1953, Text aus Liturgie und Laienworten), für Bariton, Kinder- und gemischten Chor, Orchester, Orgel.

Dazu kleinere Chöre, der 130. Psalm, etwa vierzig Lieder mit wechselnder Instrumentalbegleitung.

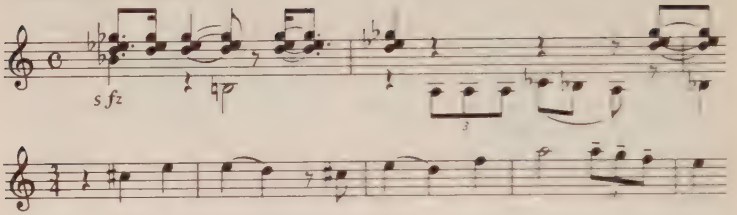
Kammer- und Klaviermusik:

Drei Streichquartette (1917, 1935, 1937), eine Hymne für Streichdixtett (1920), Duos für Flöten, Violinen, Klavierduos mit verschiedenen Instrumenten. Von Klavierwerken zu nennen „Hommage à Albert Roussel" (1928), „Souvenir de Chopin" (1947), „Sarabande" aus dem Album der Gruppe der Sechs (1920).

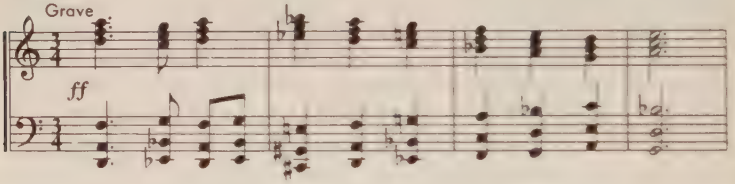
Honegger: aus Orchesterwerken „Pacific 231"



3. Sinfonie („Lithurgische")



5. Sinfonie

Grave

5. Sinfonie

Allegretto

Hopkins, Antony (geb. 1921, Engländer), Leiter der Intimate Opera Company (nur drei Sänger und ein Pianist), schnell arbeitender Komponist, dessen Werke zum größten Teil zwar aufgeführt, aber nicht gedruckt wurden. Schreibt erstaunlich viel Film-, Rundfunk- und Schauspielmusik (zusammen bisher über 100 Arbeiten) sowie Ballette, Opern („Three's company" 1953, „Ten o'clock call" 1956), Kammer-, Klavier-, Vokalwerke; versucht „modern" und doch verständlich zu sein.

Hubay, Jenö (1858–1937, Ungar), Sohn eines hervorragenden Geigers, Kapellmeisters und Komponisten, selbst einer der besten Geiger seiner Zeit (berühmte Streichquartettvereinigung), 1919–34 Konservatoriumsdirektor in Budapest, schrieb vor allem Orchester- und Kammermusik sowie 8 Opern, darunter „Der Geigenmacher von Cremona" (1894), „Anna Karenina" (1915), „Die Maske" (1931).

Hubeau, Jean (geb. 1917, Franzose), Schüler u.a. von Paul Dukas, in den meisten europäischen Ländern bekannt als Pianist und Dirigent, schon mit 25 Jahren Leiter des Versailler Konservatoriums. Als Komponist der modernen Stilrichtung ebenso verpflichtet wie der großen Vergangenheit; Beherrscher der Form bei ursprünglicher musikalischer Kraft (tonal). Schrieb

u.a. Orchesterkonzerte mit Klavier, Violine, Cello, Harfe, Musik für Bühne, Ballett, Funk, Kammer- und Klaviermusik, Chöre, Lieder.

Huber, Hans (1852–1921, Schweizer), studierte in Leipzig, später gesuchter Klavierpädagoge, seit 1905 Konservatoriumsdirektor in Basel. Als Komponist selbständiger Nachromantiker. Zahlreiche Lieder und Chöre (mit und ohne Instrumente), Opern (u. a. „Der Simplicius" 1912), 8 Sinfonien, 4 Klavier-, 2 Violinkonzerte, Kammermusik in verschiedener Besetzung, zahlreiche Klavierwerke.

Hucbald (etwa 840–930), flandrischer Mönch, schrieb eine lehrhafte Darstellung „De institutione harmonica" (die ihm sonst vielfach zugeschriebenen Traktate scheinen andere Autoren zu haben). Er verwendete bereits Linien zur Angabe von Steigen und Fallen der Töne. Sein Werk ist eine wichtige Quelle für das „Organum" der karolingischen Zeit.

Hughes, Arwel (geb. 1909, Engländer), energischer Vertreter der walisischen Musik, Direktor der Welsh National Opera in Cardiff, komponierte z. T. größere Chorwerke auf walisische Texte.

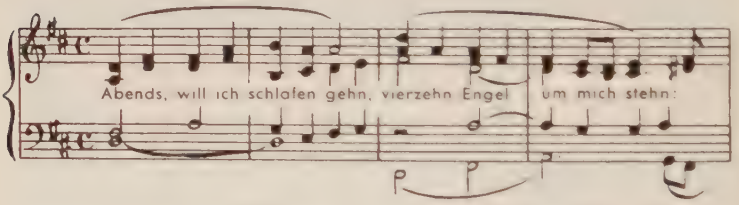
Hummel, Ferdinand (1855–1928), einst berühmter Komponist vor allem von Vokalwerken; er überlebte seinen mehr auf Aneignung fremder als auf Anwendung eigener Mittel gegründeten Ruhm. Viele patriotische Chöre oder Lieder „im Volkston", veristische Opern (u. a. „Mara" 1893), Orchester- und andere Instrumentalwerke.

Hummel, Johann Nepomuk (1778–1837, Österreicher), Schüler u. a. von Mozart und Salieri, bereits mit zwölf Jahren einer der besten Klavierspieler Wiens, Vertreter Haydns in Eisenstadt, kurze Tätigkeit in Wien, 1816 Hofkapellmeister in Stuttgart, von 1819 bis zu seinem Tode in Weimar. Seine Kompositionen (weit über hundert) sind vergessen bis auf wenige, allerdings sehr bemerkenswerte Werke wie die fis-Moll-Klaviersonate op. 81 (1820), das h-Moll-Klavierkonzert op. 89a, ferner einige seiner klavieristischen Lehrkompositionen, deren brillanter Stil mitbedingt ist durch die leichte Spielbarkeit der damaligen Wiener Klaviere. Ferner Opern, Chorwerke, Lieder, Kammermusik.

Humperdinck, Engelbert (1854–1921), studierte in Köln, München und Italien, arbeitete 1881/82 am Festspielhaus in Bayreuth (von Wagner sehr geschätzt), lehrte in Spanien, Frankfurt, Berlin, war mit den bedeutendsten Musikern seiner Zeit befreundet oder mindestens gut bekannt. Seine Bedeutung als Komponist wird wegen der Wahl seiner Themen vielfach vermedlicht, vielleicht auch, weil er sein handwerksmeisterliches Können eher versteckte als betonte. Zur Wagnernachfolge gehört er nur bedingt: am ehesten in der Orchestrierungskunst. Die Wagnerschen Leitmotive werden bei Humperdinck auf reine Erinnerungsmotive reduziert, die wiederum weniger den Charakteren als den Situationen anhaften. Er schrieb 7 Opern, davon weltberühmt: „Hänsel und Gretel" (1893, Text von des Komponisten Schwester

Adelheid Wette), „Die Königskinder" (1897 als Melodram, als Oper 1910: verhexte Gansemagd und Königssohn werden mit Spott verjagt und sterben vergiftet von der Hexe, unerkannt in Einsamkeit – nur die Kinder und ein Spielmann wissen um die königliche Herkunft der beiden). Ferner zahlreiche Schauspielmusiken für Max Reinhardt, Chorwerke (u. a. die Chorballaden „Das Glück von Edenhall" nach Uhland, 1879 bzw. 1883, „Die Wallfahrt nach Kevelaar" nach Heine, 1878 bzw. 1887), viele Lieder (auch Kinderlieder), Orchester- und Kammermusik.

Humperdinck: „Hansel und Gretel"



Humpert, Hans (1901–1943), studierte bei B. Sekles, auch beeinflußt von Hindemith, vor allem aber zurückgreifend auf die alten Meister der Polyphonie. Schrieb ungewöhnlich dicht polyphon unter Vermeidung subjektiver Gefühlsbetonung; u. a. Konzert für Streichquartett und größeres Kammerorchester (1929), Orchesterkonzert, 2 Sinfonien, Kammermusik in verschiedener Besetzung, Orgel- und Klavierwerke, Messen, Kantaten, Motetten, weltliche Chorwerke a cappella und mit Orchester.

Hurník, Ilja (geb. 1922, Tscheche), studierte Komposition bei V. Novák in Prag. Berühmter Pianist und Kammermusikspieler. Als Komponist ausgehend vom heimischen Volkslied, dessen musikalische Substanz er in Instrumentalwerken konzentriert und mit Sinn für Glanz verarbeitet. Schrieb vor allem Kammermusik, Klavierwerke, Lieder, Chorwerke (so die Kantate „Maryka" 1949, „Chöre über die Mutter" 1957), Konzerte, Ballette.

Hüttenbrenner, Anselm (1794–1868, Österreicher), befreundet mit Beethoven und Schubert, schrieb vor allem Vokalwerke (rund 300 Lieder und Chöre mit und ohne Instrumente, so „Der Erlkönig"), auch Opern („Lenore" 1835, nach der Ballade von Burger), viel Instrumentalmusik. – Erst 1865 gab er Schuberts „Unvollendete" zur Aufführung frei; das Original hatte er bis dahin mehr oder weniger heimlich als „Schatz" verborgen gehalten.

Ibert, Jacques (1890–1962, Franzose), pädagogisch betreut von Gédalge, N. Boulanger, R. Ducasse, als Komponist etwa der Linie C. Franck, Debussy, Ravel entwachsend, doch keiner „Richtung" zugehörig, stets Form und Mittel wählend für das ihn jeweils beschäftigende Werk. Daher die Ausgewogenheit von Gehalt und Gestalt. Schrieb wirkungsvolle, oft witzige Opern („Angélique" 1926, „Perseus und Andromeda" 1929, „Der König von Yvetot" 1929, außerdem gemeinsam mit Honegger „L'aiglon" 1937 und „Les petites cardinales" 1938), viel Bühnen-, Film-, Funk- und Ballettmusik, sinfonische Werke, Konzerte, Kammermusik, Chor- und sonstige Vokalwerke, Klaviermusik.

d'Indy, Vincent (1851–1931, Franzose), nach guter Vorbildung Schüler von C. Franck, wirkte als Organist, Paukenschlager, Chordirigent, später als angesehener Lehrer, Mitbegründer der Pariser Schola Cantorum (1896), dirigierte in ganz Europa und Nordamerika. Von der Kunst sagt er, sie sei „kein Handwerk", sondern eine „religiöse Ordnung", die höchste Offenbarung der menschlichen Natur und Gesittung. Seine Anregungen suchte er überall dort, wo er seine hohen Anforderungen erfüllt fand. So haben alle Großwerke und Großstile in seinem Werk ihre Spuren hinterlassen, von der Gregorianik bis zu dem von ihm verehrten Wagner, nicht zu vergessen das echte Volkslied. Sinfonien, sinfonische Dichtungen (so nach Schiller die Trilogie „Wallenstein" 1887), Konzerte, Kammermusik vom Duo bis zum Sextett, Klavierwerke, szenische Kantaten und Bühnenwerke, u. a. „Das Lied von der Glocke" nach Schiller (1886), „Der Fremde" (1903), „Die Legende vom hl. Christoph" (1920); alles durchsetzt von sinnbildhafter Gregorianik; viele weltliche und geistliche Chöre und Lieder.

Inzenga, José (1828–1891, Spanier), studierte u. a. bei Albéniz; einer der geschätztesten Zarzuela-Komponisten seiner Zeit, besonders berühmt „Wenn ich König war" (1862). Sammelte im Auftrag der Regierung spanische Volkstänze und Volkslieder.

Ippolitow-Iwanow, Michael (1859–1935, Russe), Schüler von Rimski-Korsakow, mit Tschaikowski befreundet, vor dem ersten Weltkrieg als Komponist weltbekannt, schrieb Sinfonien, sinfonische Dichtungen („Kaukasische Skizzen" 1895, „Eine Episode aus dem Leben Schuberts" 1928, „Das Jahr 1917"), nachromantische Kammermusik, Lieder, Chöre und Opern (u. a. „Ruth" 1887, „Der Verrat" 1910, „Die letzte Barrikade" 1934).

Ireland, John (geb. 1879, Engländer), Schüler von Stanford, Lehrer von Britten, in der Nachfolge von Brahms, doch auch impressionistisch beeinflußt. Seine Landsleute rühmen vor allem seine Kammer- und Klaviermusik sowie seine zahlreichen Chöre und Lieder nach bedeutenden englischen Dichtern. Sehr bekannt auch seine Klavierkonzerte und die „London overture" (1937) sowie das sinfonische Vorspiel „Der vergessene Ritus" (1918).

Isaac, Heinrich (etwa 1450–1517, Niederländer), wirkte in Florenz (unter Lorenzo dem Prächtigen), Innsbruck (unter Maximilian I.), Wien und abermals in Florenz (hier gestorben). Ein in aller Welt berühmter, auch heute noch weitbekannter Komponist von Chören und Vokalwerken kirchlicher und weltlicher Art („Innsbruck, ich muß dich lassen" lebt nicht nur in der Originalgestalt weiter, sondern auch in Umbildungen wie „O Welt, ich muß dich lassen", „Nun ruhen alle Wälder"). Seine größte Sammlung von Motetten ist der „Choralis Constantinus" („Konstanzer Choralbuch", von Senfl erweitert, gedruckt 1550–55). Weitere Werke: zahlreiche andere Motetten, Messen, Instrumentalsätze, Lieder; bei diesen ist zu beachten, daß die deutschen, französischen, italienischen und lateinischen sich nicht nur textlich unterscheiden, sondern vielmehr eine entsprechende musikalische Anpassung an den jeweiligen Nationalcharakter zeigen.

Isouard, Nicolas (1775–1818, Italiener), wirkte in Malta für den Malteserorden, seit 1799 in Paris, seinerzeit einer der Meister der anmutig-eleganten, sorgfältig geschriebenen Opéra comique. Etwa 50 Opern, darunter „Der Barbier von Sevilla" nach Beaumarchais (1796), „Aschenbrödel" nach C. J. Etienne (1810; eine der frühen französischen Märchenopern), „Joconde" nach Etienne (1814), „Das Lotterielos" nach de Creuze de Lesser (1811).

Ives, Charles (1874–1954, Nordamerikaner), ging als Komponist eigene Wege. Zu seinen Lebzeiten wurden seine Werke kaum aufgeführt. Man hat ihn jedoch infolge seiner Zurückgezogenheit und „schrulligen Verstiegenheit" nicht so sehr abgelehnt als übersehen. Wahrscheinlich hat er nie ein Werk der Neuen Musik – gleich, welcher Richtung – gehört oder studiert, und doch schrieb er bis heute schwer verständliche Polyrhythmen, Polytonalitäten, Polymetren, Polythemen, Polykontrapunkte, Polyharmonien, so daß er atonaler wirkt als irgendein anderer Komponist. Wenn er etwa sämtliche 24 Töne einer Doppeloktave gleichzeitig erklingen lassen will und vorschlagt, man solle sie zweckmäßigerweise am Flügel mit einem Holzbrett anschlagen, so greift er zu Mitteln, die erst ein halbes Jahrhundert später ernstgenommen wurden. Das sollte nicht Willkür sein, sondern dazu dienen, seine meist programmusikalischen Vorstellungen und sein Ausdruckswollen zu verwirklichen. Schrieb zahlreiche Werke für Orchester, Kammermusik, Klavierwerke, Chöre, Lieder.

Jacob, Gordon (geb. 1895, Engländer), Schüler von Vaughan Williams und Stanford, angesehener Dirigent und Lehrer, gilt als unbestrittener Meister der Instrumentierung in England. Schauspiel-, Ballett- und Filmmusik, Chorwerke und Lieder, Sinfonien, Orchestersuiten, Konzerte für verschiedene Instrumente, Kammermusik.

Jacobi, Wolfgang (geb. 1894), studierte in Berlin und Florenz, seit 1935 in München, hier Hochschulprofessor, Mitbegründer des Studios für Neue

Musik. Als Komponist über Reger, Hindemith und Bartók vorstoßend zu einem durchsichtigen, thematisch gebundenen Eigenstil moderner Prägung; u. a. Kammermusik in verschiedener Besetzung (auch mit Elektronium), Konzerte für Cembalo, Klavier, „Niederdeutsche Volkstänze" für Akkordeonorchester, Klaviersonaten, eine Schuloper „Die Jobsiade" (Text Robert Seitz, 1957), Chorwerke wie „Der Menschenmaulwurf" (Text von Bruno Schönlank, 1947).

Jaeggi, Oswald (geb. 1913, Schweizer), studierte u. a. in Rom, Kantoreileiter in Bozen-Gries, einer der heute im Vordergrund stehenden schweizerischen Kirchenkomponisten. Viel geistliche Musik, lateinische und deutsche Motetten, auch geistliche Konzerte, viele weltliche (kleinere und größere) Werke vokaler und instrumentaler Art, Film- und Funkmusik.

James, Philip (geb. 1890, Nordamerikaner), hochgeschätzt als Chor- und Orchesterdirigent sowie wegen seiner pädagogisch-organisatorischen Tätigkeit. Schrieb vorwiegend geistliche und weltliche Chorwerke, Lieder, Sinfonien, programmusikalische Orchesterstücke, Klavier-, Orgel-, Kammermusik.

James, William (geb. 1892, Australier), wirkt beim Staatsrundfunk Australiens in leitender Stellung. Als Komponist vielfach angeregt durch australische Eingeborenenmusik. Schreibt vor allem Vokalwerke („Australische Weihnachtslieder", „Der Sonnengott").

Janáček, Leoš, geboren am 3. Juli 1854 in Hochwald (Mähren) als Sproß einer tschechischen Musikerfamilie. War frühzeitig Chorleiter, studierte aber anschließend in Leipzig und Wien, leitete 1881–1919 die Brünner Orgelschule, arbeitete anschließend vor allem als Forscher und Theoretiker und zwar über das Volkslied wie über die „Melodie des gesprochenen Wortes". 1919–25 Professor in Prag. Viele internationale Ehrungen (u. a. Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, der Tschechischen Akademie in Prag). Gestorben am 12. August 1928 in Ostrau.

Die Werke, durch die Janáček weltberühmt wurde, sind erst verhältnismäßig spat geschrieben worden; daher tragen sie fast durchweg das Zeichen der Reife. Wie seine großen Landsleute Dvořák und Smetana, denen er in vielen Werken ebenburtig, z. T. vielleicht sogar überlegen ist, wurzelt er im musikalischen Volksgut seiner Heimat, aus dessen Wesen er eine volksverbundene, jedoch künstlerisch einmalige Sprache zu entwickeln versuchte, insbesondere durch vokales und oft auch instrumentales Deklamieren nach Art der (von ihm gründlich er-

forschten) Melodie des „gesprochenen Wortes und der gesprochenen Satze" der einfachen Umgangssprache. Demgegenuber treten bei ihm die sicher vorhandenen Einflusse deutscher Spatromantik, des franzosischen Impressionismus und des internationalen Expressionismus zuruck. Dabei konnte man manches seiner spateren Werke als modernsten Avantgardismus bezeichnen, verrieten sie nicht alle eine unzerreißbare Bindung an die heimatliche Musik und Sprache.

Die fruher zuweilen geaußerte Meinung, das sogenannte Imitieren der gesprochenen Sprache sei musikalischer Naturalismus, ist der Erkenntnis gewichen, daß man es bei Janaček nicht mit einem Naturalisten, vielmehr mit einem die Natur zur Wirklichkeit uberhohenden Realisten auf psychologischer Grundlage zu tun habe; schon der expressive Charakter seiner Musik deutet darauf hin. In Deutschland gilt die Oper „Jenufa" weithin als Inbegriff von Janáčeks Schaffensart.

Bühnenwerke:

„Šarka" (1887, Neufassung 1925 uraufgefuhrt, Text von J. Zeyer), Stoff aus der tschechischen Geschichte.

„Anfang eines Romans" (1894, Text von J. Tichy, Dramatik).

„Jenufa" („Ihre Ziehtochter", 1904, Text von Gabriele Preissova). Jenufa, Ziehtochter einer Kusterin, liebt den bramarbasierenden Stewa und weist dessen Halbbruder Laca zuruck. Aus Eifersucht und um sie zu entstellen sticht dieser ihr mit dem Messer ins Gesicht. Erst als Stewas Charakter offenbar wird und die Kusterin Stewas und Jenufas Kind ertrankt, um Jenufas Schande zu verheimlichen, finden sich Laca und Jenufa in wahrer Liebe. – 160 Min.

„Ausflug des Herrn Broucek auf den Mond" und „Ausflug des Herrn Broucek ins 15. Jahrhundert" (1920, zweiteilig, Text von V. Dyk bzw. F. S. Procházka).

„Katja Kabanowa" (1921, Text vom Komponisten nach A. Ostrowskis „Gewitter"). Eine eifersuchtige Schwiegermutter treibt ihre Schwiegertochter Katja in den Tod, nachdem diese in Abwesenheit ihres Mannes sich aus Verzweiflung einem Geliebten hingegeben hat.

„Das schlaue Fuchslein" (1924, Text vom Komponisten nach R. Tesnohlídek), eine getraumte Tieroper mit Bezugen auf die Menschen.

„Die Sache Makropulos" (1926, nach Carel Čapek).

„Aus einem Totenhaus" (1930, Text vom Komponisten nach Dostojewski).

Orchesterwerke:

Sinfonische Dichtungen (u. a. die Rhapsodie „Taras Bulba" nach Gogol, die Balladen „Blanik" und „Das Kind des Musikanten").

Suiten und Tänze (russische, lachische, hanakische).

Sinfonietta (1927).

Klavier- und Kammermusik:
Auch hier vielfach mit anschaulichen Titeln versehene Werke („Sonate von der Straße", „Marsch der Blaukehlchen"), Streichquartett Nr. 1 aus Anlaß von Tolstois „Kreutzer-Sonate" 1923, Nr. 2 „Intime Briefe" (1928).

Vokalwerke:
Zahlreiche Klavier- und Orchesterlieder, Volksliedbearbeitungen, Männer-, Frauen- und gemischte Chöre, kirchliche Kompositionen; als bedeutendste Kantate bezeichnet man in des Komponisten Heimat die „Glagolitische Messe" (1926) auf altslawische Texte. Höchst merkwürdig die Vertonung des authentischen „Tagebuchs eines Verschollenen" (1916), 22 Lieder für Tenor, Alt, Frauenterzett.
Entsprechend Janáčeks Schaffensweise, aus der gesprochenen Wort- und Satzmelodie die musikalische Neuformung hervorgehen zu lassen, sie gewissermaßen kunstlerisch zu stilisieren, ergeben sich bei der Übersetzung Schwierigkeiten, die im Grunde unuberwindlich sind; daher kennt man z. B. in Deutschland wenige seiner Vokalwerke. Um so beredter wirkt die Verwendung ständig wiederkehrender Kurzmotive (nicht im Sinne von Leitmotiven), die es selbst dem des Tschechischen nicht mächtigen Horer ermöglichen, das dramatische Geschehen und dessen psychologische Ursachen zu begreifen.

Janequin, Clément (um 1475 – etwa 1560, Franzose), über sein Leben ist wenig bekannt, obwohl er zu den berühmtesten Meistern seiner Zeit gehörte. Als Komponist vor allem in rhythmischer Hinsicht interessant. Schrieb vorwiegend in der Landessprache (also nicht lateinisch) gehaltene Psalmen (über 100) und meist 3- und 4stimmige Chansons, vorwiegend programmusikalischer Art („Die Schlacht", „Die Jagd", „Gesang der Vögel" usw.).

Jaques-Dalcroze, Emile (1865–1950, Schweizer), Schuler von Bruckner, Delibes, Fauré, war Professor am Genfer Konservatorium, grundete 1911 die „Bildungsanstalt für Musik und Rhythmus" in Dresden-Hellerau. Spater in der Schweiz ansässig, jedoch viele Auslandsreisen. Sein Prinzip der rhythmisch-musikalischen Erziehung hat sich weithin durchgesetzt („Das am stärksten fühlbare und direkt mit dem Leben verbundene Element in der Musik ist der Rhythmus, die Bewegung"). Sein umfangreiches kompositorisches Schaffen tritt dahinter zurück (Opern, Festspiele, Orchester-, Kammer-, Klaviermusik, Hunderte von Liedern und Chören).

Járdányi, Pál (geb. 1920, Ungar), Lehrer, Forscher (Volkskunde) und Komponist, stilistisch von Kodály und Bartók beeinflußt. Schreibt Lieder, Chorwerke, Orchesterkompositionen (u. a. Streichersinfonietta 1942, funfsätzige Sinfonie „Vörösmarty" 1953, sinfonische Dichtung „An der Theiß" nach S. Petöfi), Kammermusik in verschiedener Besetzung (u. a. zwei Streichquartette), Klavierwerke.

Jarecki, Tadeusz (1889–1955, Pole), Schuler seines Vaters Henryk Jarecki (1846–1918), dann in Moskau und später Lehrer am Jaques-Dalcroze-Institut in der Schweiz, emigrierte nach den USA, Nachromantiker mit gelegentlichen Vorstößen in harmonisches Neuland; u. a. fünf Sinfonien, Suiten, Orchesterskizzen, drei Streichquartette, zwei Streich- und ein Klaviertrio, Klavier- und Vokalwerke.

Jarnach, Philipp (geb. 1892, naturalisierter Deutscher, Mutter Flamin, Vater Spanier), jahrzehntelang Lehrer in Köln, seit 1949 Leiter der Hamburger Staatlichen Hochschule für Musik. Als Komponist ursprünglich dem französischen Impressionismus verpflichtet, später durch Busoni, dessen Oper „Doktor Faust" er zu Ende führte, wesentlich beeinflußt. Selbständiger Kopf zwischen Busonis Neuer Klassizität und den Modernsten, tonale, doch kühn vorstoßende Sprache, wesentlich durch sein unverkennbares Melos bestimmt. Von gedruckten Werken (viele Werke wurden nicht veröffentlicht) sind zu nennen: Orchesterkompositionen („Sinfonia brevis", „Vorspiel für großes Orchester", „Musik mit Mozart", „Concertino", „Morgenklangspiel"), Kammermusik (Duos, Streichquintett, Streichquartette, darunter „Musik zum Gedächtnis der Einsamen"), Klavier- und Orgelwerke, viele Lieder (französische und deutsche Texte von Baudelaire, Verhaeren, Heine, Holderlin, Rilke).

Järnefelt, Armas (1869–1958, Finne), Schuler u. a. von Busoni, A. Becker, Massenet, berühmter Dirigent, der sich u. a. für die Werke seines Schwagers Sibelius einsetzte. Als Komponist typisch finnischer Romantiker, besonders geschätzt seine 60 Klavier- und Orchesterlieder, Chöre und Kantaten. Ferner Orchestersuiten („Finnische Rhapsodie").

Jarno, Georg (1868–1920, Ungar), wirkte an zahlreichen deutschen Bühnen als Kapellmeister. Versuchte sich vergeblich an Opern (u. a. „Der Richter von Zalamea" 1899, „Der zerbrochene Krug" 1903), schrieb dann 8 Operetten, von denen sich die erste, „Die Försterchristel" (1907, Text von Bruno Buchbinder), behauptet hat: Das Forstertochterlein Christel ertappt einen jungen Jäger beim Wildern. Das hilft ihr später, als es gilt, für ihren Verlobten ein gutes Wort beim Kaiser einzulegen; denn Wilderer und Kaiser, in den sich Christel tanzend verliebt, sind ein und dieselbe Person.

Jelinek, Hanns (geb. 1901, Österreicher), mußte sich in jungen Jahren mit Klavierspielen in Kinos und Gasthäusern durchbringen, arbeitete sich von der leichtesten Muse zur schwierigsten Zwölftonkomposition und -lehrtätigkeit empor; seine Anreger waren Schönberg und A. Berg. Seit 1935 (2. Streichquartett) schreibt und lehrt er diesen Stil, ohne seine Begabung für leichtflüssige Spiel- und Unterhaltungsmusik zu verleugnen. Nach 1935 erschienen u. a. „Sinfonia brevis" (1950), „Concertino" für Streichquartett und Streichorchester (1951), „Sinfonia concertante" (1953, seine 6. Sinfonie), „Feierliches Vorspiel" (1956), Kammermusik in verschiedener Besetzung,

Lieder, vor allem Klavierwerke (Inventionen, Tokkaten, Tanzstücke, Strukturen). Wichtig die „Zwölftonfibel" (1956), „Das Zwölftonwerk 1. Folge" (für Klavier) und „Das Zwölftonwerk 2. Folge" (verschiedene Instrumente). Daneben eine tonale Operette „Bubi Caligula" (1947, Text vom Komponisten) und Filmmusik.

Jensen, Adolf (1837–1879), spätromantischer Meister des kleinen Klavierstücks und des Liedes, heute vielfach vergessen oder abgelehnt, wobei sich das Urteil gewohnlich auf die schwacheren Kompositionen Jensens gründet (z. B. „Lehn deine Wang an meine Wang", „Murmelndes Lüftchen", die „Gaudeamus-Lieder"). Jensen hat verschiedene Kompositionen von Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Wagner noch einmal bearbeitet und versucht, sie seiner Eigenart entsprechend neuzugestalten. Von seinen 176 Liedvertonungen seien hervorgehoben (zumal sie vielfach in Vertonungen anderer Komponisten vorliegen): Eichendorffs „Fruhlingsnacht" („Übern Garten durch die Lüfte"), „Waldesgespräch" („Es ist schon spät"); aus dem Spanischen Liederbuch: „Klinge, klinge, mein Pandero", „Am Ufer des Flusses, des Manzanares", „Und schlafst du, mein Madchen", „In dem Schatten meiner Locken", das dem „Tristan" nahe „Als einst von deiner Schöne"; von den Klavierwerken: „Deutsche Suite", die sieben Stucke des „Erotikon", die „Scènes carnavalesques", auch die vierhandigen Stucke wie „Abendmusik", „Silhouetten", „Hochzeitsmusik". Schrieb ferner Chöre, Oratorien, eine Oper.

Jeremiáš, Otakar (geb. 1892, Tscheche), Sohn eines Komponisten und Musikerziehers, wurde als Opern- und Rundfunkdirigent bekannt. Als Komponist modern, ohne sich einer Richtung anzuschließen, Vorliebe für satten Klang und weitgesponnene Melodik. Von seinen Liedern, Chor-, Orchester-, Kammermusik- und Klavierwerken ist außerhalb seiner Heimat nicht viel bekanntgeworden. Schrieb die Opern „Die Brüder Karamasow" (1928, nach Dostojewski, etwa Bergs „Wozzeck" vergleichbar) und „Eulenspiegel" (1949).

Jerger, Wilhelm (geb. 1902, Österreicher), Lehrer, Dirigent, Musikwissenschaftler, Komponist, seit 1958 Konservatoriumsdirektor in Linz. Machte auf sich aufmerksam durch kraftvolle, Orchesterwerke (z. B. „Partita" 1934, „Sinfonische Variationen über einen Choral" 1938), das Volksoratorium „Hymnen an den Herrn" (1938) und andere Vokalwerke.

Jessel, Leon (1871–1942), war Kapellmeister in verschiedenen Stadten; schrieb mit leichter Hand Märsche, Tänze, Charakterstucke („Der Rose Hochzeitszug", „Parade der Zinnsoldaten") und 18 Operetten und Possen; besonders erfolgreich „Schwarzwaldmädel" (1917): Ein alternder Domkapellmeister glaubt, seine Hausmagd Bärbele liebe ihn, muß aber entsagen, denn Bärbele, die plötzlich reiche Erbin wird, liebt einen jungen angeblichen Wanderburschen.

Jochum, Otto (geb. 1898), Bruder der Dirigenten Eugen (geb. 1902) und Georg Ludwig Jochum (geb. 1909), lange Jahre Direktor der Albert-Greiner-Singschule in Augsburg; schrieb neben Instrumentalwerken zahlreiche Lieder, A-cappella-Chöre, über hundert Kantaten, Messen, Oratorien, mit denen er insbesondere die Chorliteratur der Gegenwart im Sinne verantwortungsbewußter Könnerschaft bereicherte. Zu nennen das Oratorium „Der Jüngste Tag" (1931, neubearbeitet 1955), die „Deutsche Volkssingmesse" (1948), „Stufen zum Licht" (1952). Dazu fast 500 Volksliedbearbeitungen.

Jolivet, André, geboren am 8. August 1905 in Paris. Versuchte sich schon sehr früh mit Kompositionen, wurde aber zunächst Lehrer, ohne seine musikalisch-praktische und -theoretische Ausbildung zu vernachlässigen. Entscheidend beeinflußt und auf ganz neue Wege gewiesen wurde er durch Edgar Varèse, dessen magischen Begriff der Musik, Klangtechnik (Schlagzeug) und – von Schönberg ausgehendes – Zwölftonsystem er sich erarbeitete und zu eigen machte. Mit Messiaen und Lesur gründete er 1936 eine künstlerische Gemeinschaft, die „Jeune France", die hervorstechendste avantgardistische Gruppe zwischen den Weltkriegen. Nach dem 2. Weltkrieg wurde er musikalischer Chef der Comédie Française. Als Dirigent eigener Werke ist er in den meisten europäischen Ländern bekanntgeworden. Da zahlreiche seiner Kompositionen durch den Rundfunk verbreitet wurden, ist die musikinteressierte Welt auch außerhalb seiner Heimat mit Jolivets Werken verhältnismäßig gut vertraut.

Es spricht für Jolivets Bedeutung, daß man ihn zwar als Avantgardisten anerkennt, ihn jedoch keiner Richtung einzugliedern vermag. Das liegt zum Teil an den verschiedenen Stufen, die seine Entwicklung durchlaufen hat, vor allem jedoch an seiner Auffassung von Musik. Sie ist ihm eine „kosmische Notwendigkeit"; das bedeutet bei ihm, sie müsse in dem alten Kampf zwischen Geist und Stoff entschieden Stellung beziehen, mindestens aber Geist und Stoff erkennbare, klingende Wirklichkeit werden lassen. Um das zu können, bedürfe es einer viel feingliedrigeren, mehrstufigen Ausdrucksweise als bisher und zwar räumlich wie zeitlich. Dementsprechend sucht er besonders den Rhythmus aus seiner „starren" überlieferten Viergliedrigkeit zu befreien durch ständig wechselnde Unterteilungen, ein Grundsatz, den er auf alle anderen Wesensbestandteile der Musik auszudehnen strebt. Allerdings nicht schematisch in jedem Werk, sondern je nach den Erfordernissen, die ihm die Idee jedes Einzel-

werks abverlangt. Rhythmus, Melos, Harmonie, Klang wandeln sich auf diese Weise ständig. Eine solche Auffassung führt zuweilen zu erstaunlichen Klangmassierungen, ist durchweg expressiv und der unter vielen Komponisten der jüngsten Gegenwart verbreiteten Neigung zu strukturellen Kompositionen entgegengesetzt.

Werkauswahl:

Bühnenwerke:

„Dolores oder Das Wunder der garstigen Frau" (1947, komischer Einakter, Text von H. Ghéon).

Ballette, u. a. „Die vier Wahrheiten" (1941), „Die Unbekannte" (1950).

Schauspielmusiken zu Corneille, Racine, Molière, Shakespeare, Sophokles, Äschylus, Musset.

Orchesterwerke:

„Fünf rituelle Tänze" (1939), „Tanzsinfonie" (1940), Sinfonie (1954), „Drei Zwischenspiele von der Wahrheit der hl. Johanna" (1956), Sinfonische Suite (1943), „Transozeanische Suite" (1956).

Konzerte für Orchester mit Ondes Martenot (1947), Klavier (1950), Harfe (1952), Trompete (1954), Trompete und Klavier (1948), „Concertino".

Kammer- und Klaviermusik:

Fünf „Incantations für Soloflöte" (1936), sechs Klavierstücke „Mana" (1935), Vorspiel „Cosmogonie" für Klavier (1938, auch für Orchester), Klaviersonaten, Duos, verschiedene Besetzung (auch mit Ondes Martenot).

Vokalmusik:

„Trois chants des hommes" (1937), für Bariton und Orchester.

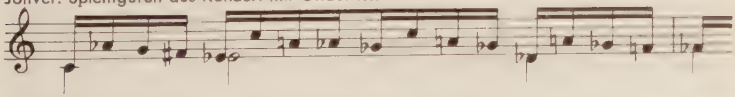
„Messe für den Tag des Friedens" (1940), für Gesang, Orgel, Tamburin.

„Die letzte Versuchung Johannas von Orleans" (1941), für Orchester, Sprech- und Singchöre, Sprecher.

„La vérité de Jeanne" (1956), Oratorium.

Verschiedene Klavierlieder.

Jolivet: Spielfiguren aus Konzert mit Ondes Martenot



Jommelli, Niccolò (1714–1774, Italiener), wie Piccini und Sacchini Schüler von Durante in Neapel. 1737 erster Opernerfolg („L'errore amoroso"), studierte aber weiter. Verschiedenen bedeutenden Stellungen in Italien folgte eine fünfzehnjährige Tätigkeit als Hofkapellmeister in Stuttgart (1753–68), wo er unter dem Einfluß des Mannheimer Stils und der deutschen Harmonik seine Schreibweise so änderte, daß er den Italienern nach seiner Rückkehr entfremdet

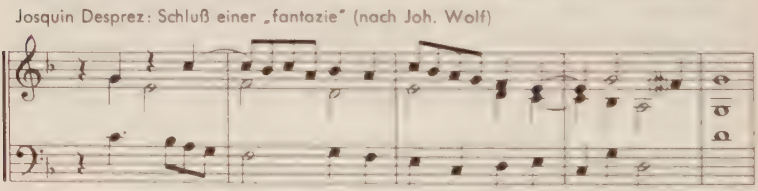
war. Hauptvertreter der neapolitanischen Opernschule; etwa 75 Opern und andere Bühnenwerke; ferner Oratorien, Kantaten u. a.

Jones, Sidney (1861–1946, Engländer), schrieb 12 musikalische Lustspiele und Operetten, von denen „Die Geisha" (1896) in der ganzen Welt aufgeführt wurde, als die „gelben" Buhnenwerke Mode waren (Sullivans „Mikado", Puccinis „Butterfly" usw.).

Jongen, Joseph (1873–1953, Belgier), von seinen französischen (d'Indy, Fauré) und deutschen (R. Strauss) Zeitgenossen sehr geschätzter Komponist, Lehrer, Pianist, Organist, Dirigent; modern, doch keiner Richtung verpflichtet. Besonders gerühmt wird seine Orchester- und Kammermusik, ferner Bühnenwerke, Chöre, Lieder, Klavierwerke.

Josquin Desprez (nach 1440–1521, Niederländer), seit etwa 1460 in Mailand, Rom, Ferrara, Paris und anderen Musikzentren; im Alter kehrte er in seine Heimat zurück. Als Schüler Ockeghems war er vertraut mit dessen durchimitierendem Stil und hat damit in seinen italienischen Jahrzehnten die italienische Musik beeinflußt. Umgekehrt hat er in Italien gelernt, die Skala der Empfindungen wie die der Klangmöglichkeiten zu erweitern. Entscheidend ist sein Versuch, durch die Musik den Wort- und Sinngehalt der Texte aufzudecken. Das ist ihm in einer Weise gelungen, daß er von seinen Zeitgenossen als Fürst der Musik bezeichnet wurde. Hauptwerke: etwa 20 Messen (berühmt die „Pangue lingua", die „L'homme arme"), 90 meist vierstimmige Motetten („Stabat mater", „Laudate pueri dominum"), 70 vier- bis sechsstimmige Chansons (überwiegend auf französische Texte), Instrumentalsätze.

Josquin Desprez: Schluß einer „fantazie" (nach Joh. Wolf)



Judenkünig, Hans (um 1450–1526), als berühmter, nach 1500 in Wien wirkender Lautenist schrieb er eine der ersten Schulen zum Selbstunterricht auf der Laute.

Juon, Paul (geb. 1872 in Moskau, gest. 1940 in der Schweiz), schweizerischer Abstammung, wirkte anfangs in Rußland, später fast ausschließlich in Deutschland als hochgeschätzter Lehrer. Als Komponist Nachromantiker mit impressionistischem Einschlag, zugleich Polyrhythmiker mit vielfach variablen Metren, die wohl mehr auf Einflüsse der russischen Volksmusik zurückzuführen sind als auf avantgardistisches Wollen. Schrieb Orchesterwerke (formal interessante A-Dur-Sinfonie), Klavier-, Cello- und 3 Violinkonzerte (teilweise programmusikalisch wie die „Mysterien" nach Hamsun, 1928), Kammer-

musik vom Duo bis zum Sextett (auch hier oft programmusikalisch wie das Trio „Caprice" nach S. Lagerlöfs „Gösta Berling"), pädagogische und unterhaltsame Klaviermusik auf verschiedenen Schwierigkeitsstufen, Lieder nach Dehmel, Holz, Rilke u. a.

Kabalewski, Dmitri (geb. 1904, Russe), Schüler u. a. von Mjaskowski, seit 1939 Konservatoriumsprofessor in Moskau, außerdem in verschiedenen musikpolitisch einflußreichen Stellungen. Als Komponist betonter Vertreter des sozialistischen Realismus, schreibt unter Anwendung russischen Volksgutes bewußt klar und verständlich in Sinfonien wie in Werken für Kinder. Orchesterwerke (3. Sinfonie ist ein Requiem für Lenin), zwei Klavier-, ein Violin- und ein Cellokonzert, Kammer- und Klaviermusik, Kantaten („Große Heimat" 1942), Lieder, Musik für Bühne, Film und Funk.

Kadosa, Pál (geb. 1903, Ungar), wesentlich von der ungarischen Volksmusik und in dieser Hinsicht von Bartók beeinflußter Komponist linearerrhythmisch bestimmter Werke. Bisher vier Sinfonien, drei Klavier-, zwei Violin-, ein Bratschenkonzert, ein Konzert für Streichquartett mit kleinem Orchester, drei Streichquartette, Trios, Duos, Klavierstücke, Lieder, politische Kantaten, Oper „Abenteuer in Huszt" (1951).

Kalkbrenner, Friedrich (1785–1849), seinerzeit bestaunter Klaviervirtuose, geschätzter Lehrer, entwickelte eine neue Spieltechnik (Spiel aus dem Handgelenk, v. a. auch beim Oktavengriff); schrieb vielbenutzte Etüden, auch Klavierkonzerte und -sonaten, die das nicht immer verdiente Schicksal mit denen von Clementi, Hummel u. a. teilen, fast vergessen zu sein.

Kalliwoda, Johann Wenzel (1801–1866), böhmischer Herkunft, wirkte fast sein ganzes Leben in Donaueschingen (Violinvirtuose, Hofkapellmeister, Organisator, Lehrer). Von seinen einst vielgespielten und -gesungenen rund 300 Werken hat sich nur der Männerchor „Das deutsche Lied" („Wenn sich der Geist auf Andachtsschwingen...") bis weit ins 20. Jahrhundert erhalten.

Kálmán, Emmerich (1882–1953, Ungar), kam eigentlich nur zufällig zur leichten Muse, hatte dann aber bis in die jüngste Gegenwart reichende Welterfolge, deren Ursachen dramaturgisch sind: geschickte Libretti, die beliebte Gegeneinanderstellung „Hoch- und Niedriggeborener", Ineinanderspiel wienerischer Gefühlsweisen und (schein-)ungarischer Tanzmelodien (Csárdás), sorgfältige Instrumentation. Außer frühen „ernsten" Werken und Chansons schrieb er 24 Operetten, davon die bekanntesten: „Herbstmanöver" (1909), „Der Zigeunerprimas" (1912), „Die Csárdásfürstin" (1915; der Tingeltangelstar Sylva und der Fürstensohn Edwin können einander erst heiraten, nachdem sich in allerlei Verwicklungen herausgestellt hat, daß der Standesunterschied gar nicht so groß ist), „Das Hollandweibchen" (1920), „Gräfin Mariza" (1924; Gräfin Mariza und ihr „Verwalter" kommen erst zusammen, als sich der Verwalter als Graf Tassilo entpuppt und durch seine Tante zum

reichen Mann gemacht wird), „Die Zirkusprinzessin" (1926; ein als Zirkusreiter auftretender Adeliger gewinnt allen Intrigen zum Trotz eine verwitwete Fürstin), „Das Veilchen vom Montmartre" (1930), „Marinka" (1945), „Arizona Lady" (1954).

Kalomiris, Manolis (geb. 1883, Grieche, in Kleinasien geboren, studierte in Athen und Wien, unterrichtete in Rußland; gilt als der repräsentativste Komponist Griechenlands, baut auf dem heimischen Volksgut auf, das er mit vorderasiatischen Themen und westeuropäischer Kompositionssprache verbindet. Schrieb u. a. drei Sinfonien (eine mit dem Titel „Die Sinfonie der unwissenden und guten Menschen", eine „Sinfonie der Helden", eine „Griechische Suite", Konzerte, Kammermusik, Lieder, vier Opern (darunter „Der Ring der Mutter" 1917, deutsch 1940).

Kaminski, Heinrich (1886–1946, studierte verhältnismäßig spät bei Ph. Wolfrum, P. Juon, H. Kaun und anderen. Lebte 1914–30 völlig zurückgezogen, dann bis 1933 Professor für Komposition in Berlin und Musikvereinsleiter in Bielefeld, danach wieder in Ried Obb. Seine durchweg vielfach eigenwillig polyphonen, vielrhythmischen, dynamisch ununterbrochen wechselnden Werke sind einerseits in der Vergangenheit verwurzelt, konnten andrerseits als ungewöhnliches Reis am Baum der Neuen Musik gelten, wären sie nicht im Grunde nur zu begreifen als Ergebnisse mystischen Erlebens und Denkens. Zugang gewinnt man am ehesten durch die Klavierwerke (u. a. „Klavierbuch" 1934, „Klavierbüchlein" 1948, „Zehn kleine Übungen für das polyphone Klavierspiel" 1935). Ferner Duos, Trios, Quartette und Quintette in verschiedener Instrumentalbesetzung, Orchesterwerke (u. a. „Concerto grosso" 1922, „Dorische Musik" 1933, Klavierkonzert 1936), Orgelstücke, weltliche und geistliche Lieder, A cappella Chöre, große Chorwerke (u. a. „Introitus und Hymnus" 1919, „Magnificat" 1926), Opern („Jürg Jenatsch" 1929, nach C. F. Meyers Roman, „Das Spiel vom König Aphelius" 1951, Texte vom Komponisten).

Karlowicz, Mieczysław (1876–1909, Pole), gilt als einer der wichtigsten polnischen Neuromantiker vor Szymanowski, vor allem mit seinen sinfonischen Dichtungen („Traurige Erzählung", „Auferstehung" u. a.); ferner Kammermusik, Lieder und Duette.

Kassern, Tadeusz (1904–1957, Pole), anfangs in der Nachfolge von Szymanowski, später sparsamer mit den Mitteln, verdichteter im Ausdruck. Schrieb vor allem Konzerte für Orchester mit verschiedenen Soloinstrumenten, Kammermusik, Klavierwerke, Opern.

Kattnigg, Rudolf (1895–1955, Österreicher), Schüler u. a. von J. Marx, Dirigent, Lehrer, Komponist. Seine Werke für Orchester, die Klavierkonzerte und Kammermusik werden erfolgmäßig überschattet von seinen Bühnenstücken (u. a. die komische Oper „Rosenmontag in Venedig" 1950, die Operette „Balkanliebe" 1937).

Kauer, Ferdinand (1751–1831, Österreicher), bekannt vor allem als Komponist von mehr als hundert Singspielen mit Ritterromantik, Hanswurstiaden, Zaubereien usw. Beruhmte Konkurrenz fur Mozarts „Zauberflöte" war „Das Donauweibchen" (1798); aus dem gleichen Jahr eine Oper „Der Waffenschmied".

Kauffmann, Leo Justinus (1901–1944), Schüler u. a. von F. Schmitt und Ph. Jarnach. 1940 Konservatoriumsprofessor in Straßburg. Von seinen teils nachromantisch-impressionistisch, teils neoklassizistisch getönten Werken (weit über 100 auf allen Gebieten) sind hervorzuheben eine Sinfonie (1942), die Opern „Die Geschichte vom schönen Annerl" (1943, zuvor als Funkballade) und „Das Perlenhemd" (1944).

Kaufmann, Walter (geb. 1907), wirkte fast ein Jahrzehnt als Dirigent in Indien, spater in Kanada und den USA. Diese Tätigkeit hat ihre Spuren im Werk hinterlassen (z. B. die Orchesterstucke „Six Indian miniatures" 1944, die Kleinstadtoper „A parfait for Irene" 1952); ferner Sinfonien und andere Orchesterwerke (auch „Zwölftonstucke"), Opern, Ballette, Vokalwerke.

Kaun, Hugo (1863–1932), wirkte 1887–1902 in den Vereinigten Staaten als Dirigent, dann vorwiegend in Berlin. Als Komponist sehr erfolgreich mit Werken spätromantischer Richtung. 4 Opern (u. a. „Sappho" nach Grillparzer 1917, „Der Fremde" 1920), Sinfonien, sinfonische Dichtungen und Ouvertüren, 3 Klavierkonzerte, ein Violinkonzert, Kammer- und Klaviermusik, etwa 200 Lieder, Balladen und Duette, vor allem Werke fur Mannerchor (besonders das „Requiem" mit Solo, einstimmigem Knabenchor, Orchester), Frauenchor, gemischter Chor (so das Oratorium „Mutter Erde" 1914, die sinfonische Dichtung „Auf dem Meere" 1904), sehr viel a cappella, auch polyphon.

Kayser, Leif (geb. 1919, Dane), studierte in Kopenhagen und Stockholm Musik, Theologie in Rom; ist Priester in Kopenhagen. Seine Werke wurden z. T. in Deutschland uraufgefuhrt. Schrieb u. a. 3 Sinfonien, ein Hornkonzert, viel Kammermusik, ein Weihnachtsoratorium, A-cappella-Chore.

Keiser, Reinhard (1674–1739), wirkte an verschiedenen Stätten, so in Braunschweig, Mecklenburg, Ludwigsburg, Kopenhagen, vor allem aber als Leiter des Operntheaters in Hamburg. Besonders melodisch begabt, doch auch ein gerühmter Orchestertechniker, schrieb er Werk uber Werk, stets den gewünschten Ton treffend – bald ernst und bald ausgelassen, bald derb und bald zart. Angeblich mehr als 100 Opern, u. a. „Stortebecker und Jodge Michaels" (1701), je eine zweiteilige „Odysseus"- und „Orpheus"-Oper (beide 1702), „Der durch den Fall des großen Pompejus erhohete Julius Casar" (1710). Ferner Arien und Lieder, kirchlichenmusikalische Werke (vor allem Kantaten), auch Kammermusik.

Kéler, Béla (1820–1882, Ungar), wirkte in Wien, Berlin, Wiesbaden. Einst berühmter Komponist von ungarischen, polnischen, wienerischen, berli-

nerischen Tänzen und Märschen. Von seinen Ouverturen am bekanntesten die „Lustspielouverture" und die „Ungarische Lustspielouverture".

Keller, Wilhelm (geb. 1920, Österreicher), Unterricht u. a. bei J. N. David, seit 1950 Lehrer an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold, pädagogisch stark interessiert an der Neuen Musik (Orffs Schulwerk, elektronische Versuche, allgemeine Grundsatzfragen usw.), als Komponist besonders Vokalschöpfungen zugewandt (u. a. Chortriptychon „Amate" 1951, drei Chorgebete „Gott befrei uns von der Angst" 1952, „Cantata humana" nach verschiedenen Dichtern 1957), ferner Lieder (nach Morgenstern, M. Claudius u. a.), Sing- und Spielbuch „Der Sonnenkäfer" (1956), Orchesterwerk „Save our souls" (1953).

Kelterborn, Rudolf (geb. 1931, Schweizer), studierte u. a. bei W. Burkhard und Fortner; Dirigent, Lehrer, Komponist. Seine gemäßigt freitonalen Werke wurden sehr früh auch in Deutschland bekannt. Schrieb u. a. Suite für Blechbläser, Streicher und Schlagzeug (1954), „Metamorphosen. Orchestervariationen" (1957), „Mouvements für Orchester" (1959), „Scènes fugitives" für Blockflöte und Kammerorchester (1962), Kammermusik in verschiedener Besetzung, „Elegie" nach Texten der Sappho und Georg Trakls (für Mezzosopran, Oboe, Bratsche, Cembalo und Schlagzeug).

Kempff, Wilhelm (geb. 1895), bekannt v. a. als Pianist, schrieb neben Sinfonien, sinfonischen Dichtungen, Konzerten, Klavier-, Orgel-, Kammermusik und vielen Liedern einige beachtliche Opern (so „Die Flöte von Sanssouci" 1928, „König Midas" 1931 nach Wieland, „Familie Gozzi" 1934, „Die Fastnacht von Rottweil" 1937; Texte vom Komponisten).

Kerll, Johann Kaspar von (1627–1693), einer der großen Orgelmeister seiner Zeit, studierte in Italien bei Carissimi und Frescobaldi, wirkte vor allem in München und Wien. Viele seiner Werke sind verschollen. Opern, Messen und andere kirchliche Kompositionen, Triosonaten, Orgelwerke.

Keußler, Gerhard von (1874–1949), wirkte in Prag, Berlin, Hamburg, Melbourne. Spätromantiker, dessen Schaffen von Gedankentiefe und Religiosität zeugt, daher am wichtigsten die oratorischen Schöpfungen, so „Jesus aus Nazareth" (1917) mit beredten sinfonischen Zwischenspielen und Choralen als Stützpfeiler, ähnlich das Marienoratorium „Die Mutter" (1919) und „Zebaoth" (1907 und 1924). Ferner Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Bühnenwerke, die er als „sinfonische Dramen" bezeichnete (u. a. „Gefängnisse" 1914, „Die Geißelfahrt" 1923), Lieder auf eigene Dichtungen.

Kiel, Friedrich (1821–1885), gilt als Führer der Berliner akademischen Schule. Seine fast hundert Werke verblaßten jedoch bald neben den ähnlich gearteten, doch kraftvolleren Schöpfungen von Brahms. Sehr geschätzt sein „Tedeum", ein „Stabat mater" (1863), die „Missa solemnis" (1865), die Oratorien „Christus" (1870) und „Der Stern von Bethlehem" (1884). Ferner zahlreiche Instrumentalwerke, ein Liederkreis nach verschiedenen Dichtern usw.

Kienzl, Wilhelm (1857–1941, Österreicher), studierte in Graz, Prag, Wien und Leipzig, arbeitete 1879 unter Wagner in Bayreuth, dann Kapellmeister in Amsterdam, Krefeld, Graz, Hamburg und München. Seit 1917 ständig in Wien. Fruchtbarer Musikschriftsteller. Schrieb mehr als hundert Werke: Lieder, Chöre, Klavier-, Kammer-, Orchestermusik, sieben Opern, davon allgemein bekannt nur zwei. „Der Evangelimann" (1895) enthält einige treffliche Volks- und Kinderszenen, doch fuhrt die Mischung von Wagner, Verismo und Volksmelodik nicht zu der erstrebten Einheit „Volksoper": Der Evangelimann Matthias kommt nach zwanzig schuldlos im Kerker verbrachten Jahren und nach zehnjähriger Wanderzeit heim und absolviert unerkannt den sterbenden Bruder Johannes, der ihn aus Eifersucht der Brandstiftung bezichtigt hatte. - Welterfolg hatte fruher auch der „Kuhreigen" (1911), in dem Kienzl die schweizerische Volksmelodie gleichen Namens mit „Zu Straßburg auf der Schanz" verwebt.

Killmayer, Wilhelm (geb. 1927), studierte u. a. bei Carl Orff, dessen ursprüngliche Rhythmik ihm dazu dient, seiner frischen Musizierlust Kraft und Anschaulichkeit zu verleihen. Schrieb u. a. ein funfsätziges Orchesterdivertissement (wirklich „unterhaltende Zerstreuung"), „Due canti fur Orchester" (beide Werke 1957), eine „Kammermusik fur Jazz-Instrumente" (1958), „Tre danze" fur Oboe und Schlagzeug (1959), ein Klavierkonzert, „Le petit savoyard" (1956, fur Sopran, Flote, Pikkolo, Violine, Cello, Baß, Cembalo und 4 Schlagzeuge), Lieder und Gesange nach Gracia Lorca, Shakespeare, Petrarca und franzosischen Chansons; Fernschoper „La Buffonata" (1961).

Kilpinen, Yrjö (1892–1959, Finne), studierte in Helsinki, Wien und Berlin. Einer der sehr wenigen Komponisten des 20. Jahrhunderts, die sich fast ausschließlich dem Lied widmen (fast 400 von etwa 700 liegen gedruckt vor). Schubert vergleichbar wegen der Spannweite vom einfachsten bis zum kunstvollsten Lied, durch sorgfaltiges Deklamieren an H. Wolf erinnernd, stets aber im Finnischen verwurzelt (auch bei auslandischen, besonders deutschen Texten). Hervorzuheben: 31 Laulua (Lieder) nach Huugo Jalkanen (darunter „Beim Scheiden", „Sag, wo weilest du", „Der Skilaufer"), 15 Lieder nach P. Lagerkvist, 37 Lieder nach Koskenniemi, die Lieder nach Ch. Morgenstern (u. a. „Deine Rosen an der Brust", „Der Tod und der einsame Trinker", „Der Sämann", „Voglein Schwermut"), die nach A. Sergel („Spielmannslieder", „Sommersegen") und H. F. von Zwehl (darunter „Marienkirche zu Danzig", „Nachts auf dem Posten", „Venezianisches Intermezzo").

Kirchner, Theodor (1823–1903), einer der vielfach übersehenen sog. kleinen Klaviermeister des 19. Jahrhunderts, Fortsetzer von Schumann, jedoch mit unverkennbarem Eigenstil. Mehr als 1000 kleine, oft zyklisch zusammengefügte Charakterstücke, Sonatinen, Lieder, Kammermusik.

Kirnberger, Johann Philipp (1721–1783), Schüler von J. S. Bach, dessen Stil er mit dem von C. Ph. E. Bach zu verbinden suchte. Bedeutender jedoch als Musiktheoretiker („Die Kunst des reinen Satzes in der Musik" 1771-79).

Kjerulf, Halfdan (1815–1868, Norweger), studierte bei Gade und in Leipzig. Mit seinen kleinen Klavierstücken und Liedern (vielfach nach Björnson) hat er wesentlich zum Entstehen einer nationalbetonten norwegischen Musik beigetragen. Sein Werk ist in Norwegen noch heute lebendig.

Klebe, Giselher (geb. 1925), Unterricht bei Wolfurt, Rufer, Blacher, seit 1957 selbst als Kompositionslehrer tätig. Serieller Zwölftonkomponist, bei dem sich sorgfältige, fast rechnerische Planung und unmittelbarer, strömender Ausdruckswille vielfach die Waage halten. Schrieb u. a. die Opern „Die Räuber" (1957, Neufassung 1962, Text nach Schiller vom Komponisten; zwölf Zwölftonreihen, Nummernoper mit teilweise altklassischen Formen, Vorbild Verdis „Falstaff"), „Die tödlichen Wünsche" (1959) und „Alkmene" (1961); eine Orchestermetamorphose über Klees Bild „Die Zwitschermaschine" (1950), 2 Sinfonien (1953), eine Tanzszene „Estatico" für Schlaginstrumente (1956), ein concerto grosso „Espressioni liriche" (1956, mit Trompete, Horn und Posaune als concertino), Doppelkonzert (Violine und Cello, 1954), Cellokonzert (1958), Kammermusik vom Solo bis zum Quintett, Ballette (u. a. „Fleurenville" 1956, „Menagerie" nach Wedekind, 1958), ein Melodram „Römische Elegien" für Sprecher, Klavier, Cembalo, Kontrabaß (1953, nach Goethe), eine elektronische Komposition „Interferenzen für vier Lautsprecher" (1956), „Raskolnikows Traum", dramatische Szene für Sopran, Klarinette und Orchester (1956).

Klein, Bernhard (1793–1832), einst sehr geschätzter Vokalkomponist in Berlin. Schrieb u. a. „Stabat mater", Oratorium „Jephta" (1829), Kantate „Hiob" (1822), Lieder und Balladen, besonders nach Goethe („Erlkönig").

Klemetti, Heikki (1876–1953, Finne), studierte in Berlin. Für die Entwicklung einer kunstvollen Chorkomposition Finnlands so wesentlich wie Kilpinen für das Lied und Sibelius für die Instrumentalmusik, besonders in seinen Bearbeitungen. Männer- und Frauenchöre, Lieder, Instrumentalwerke.

Klenau, Paul von (1883–1946, Däne), studierte in seiner Vaterstadt Kopenhagen, in Berlin, München und Wien, wirkte jahrzehntelang als Dirigent in verschiedenen deutschen und österreichischen Städten. Suchte nicht Anschluß an die skandinavische, sondern an die europäische und besonders an die deutsche Musik (etwa auf der gewundenen Linie Bruckner–Richard Strauss–Schönberg–Hindemith). Sinfonische Dichtungen und 7 Sinfonien (z. T. mit Programm), Kammer- und Klaviermusik, Orchesterlieder, Ballette (u. a. „Klein Idas Blumen" nach Andersen), vor allem 6 Opern, darunter „Gudrun auf Island" (1918), „Die Lästerschule" (1927, nach Sheridan),

Michael Kohlhaas" (1933, nach H. v. Kleist), „Rembrandt van Rijn" (1937), „Elisabeth von England" (1939, als „Die Königin" 1940); Texte meist von Klenau.

Klenau: aus einer Zwölftonfuge

Klose, Friedrich (1862–1942), Unterricht u. a. bei Anton Bruckner; einer der Führer der „Münchener Schule", wirkte in Basel, München, Berlin, endgültig in der Schweiz. Zum Teil sehr bedeutende Werke, so die Oper „Ilsebill" (1903) und das Oratorium „Der Sonne-Geist" (nach Mombert, 1918); ferner u. a. sinfonische Dichtungen, Elegie für Violine und Orchester, d-Moll-Messe, ein Streichquartett („ein Tribut in vier Raten entrichtet an Seine Gestrengen, den deutschen Schulmeister", 1911), Lieder, Gesänge.

Klussmann, Ernst Gernot (geb. 1901), studierte in seiner Heimatstadt Hamburg, später in München; wirkt als Hochschulprofessor in Hamburg. Zielstrebige Entwicklung von der Romantik über Mahler zu Schönberg (ohne dessen System nachzuahmen). Fünf Sinfonien, ein Cellokonzert, Streichquartette und Klavierquintett, letzthin v. a. Chorwerke („Ultima Thule" 1950, „Hymne an Zeus" 1954), Lieder nach Binding, Hausmann, Rilke.

Knab, Armin (1881–1951), erst seit 1934 ausschließlich Komponist und Kompositionslehrer (bis dahin hauptberuflich Jurist). Suchte Volkslied und Kunstlied auf hoher Ebene zu verschmelzen, erstrebte eine „deckende Melodik" in einstimmigem und polyphonem Gesang, lehnte bloße Füllstimmen ab. Verlangte vom Lied Sangbarkeit, Entsprechung zum Dichterwort, eigenes Formgesetz. Über 150 Klavierlieder nach wertvollen Dichtungen, darunter Vertonungen nach George (u. a. „So ich traurig bin", „Ein Grab"), Dehmel („Stimme im Dunkel", „Verkündigung"), Mombert („Weiße Schafe weiden"), Eichendorff („Nachts"), des Knaben Wunderhorn („Schurz dich, Gretlein", „Rewelge"); ferner bedeutsam die 40 Kinderlieder; dazu richtungweisende Chorwerke a cappella und mit Begleitung; einstimmig z. B. die „Zwei Zeitlieder" nach Goethe und Kolbenheyer; eine „Weihnachtskantate" (1932), die vier Hölderlin-Hymnen „Das heilige Ziel" (1939), das Oratorium „Das gesegnete Jahr" (1943, nach neun Dichtern) und zahlreiche andere Chorwerke, Bühnen-, Funk-, Instrumentalkompositionen.

Koch, Friedrich Ernst (1862–1927), wirkte vorwiegend in Berlin, hochgeschätzter Pädagoge, wird als Komponist zu den „Berliner Akademikern" gerechnet. Während seine Instrumentalwerke (Orchester-, Kammermusik) heute verblaßt sind wie seine wenig aufgeführten Opern, erinnert man sich

noch gut der großen Chorwerke mit Orchester wie „Von den Tageszeiten" (1905), „Die Sündflut" (1910), dieses ein fast wissenschaftliches Oratorium.

Kodály, Zoltán, geboren am 16. Dezember 1882 in Kecskemet (Ungarn). Studierte in Budapest Komposition (bei H. Koessler) und Sprachwissenschaften. Zusammen mit Bartók erforschte er jahrzehntelang das Wesen der ungarischen Volksmusik, doch erweiterte er seinen Gesichtskreis gleichzeitig durch Reisen ins Ausland. Mit 25 Jahren wurde er Professor für Komposition in Budapest. Kurz nach dem ersten Weltkriege wurden die bedeutendsten seiner Werke in der Welt bekannt, während er in Ungarn selbst unablässig seine musikpädagogische Arbeit – im Sinne einer Verselbständigung und Hebung der nationalungarischen Musik – fortsetzte. Er hat eine ganze Reihe hoher, für das musikalische Ungarn organisatorisch wichtiger Ämter bekleidet und erfreut sich der Anerkennung, der führende Komponist und Musikerzieher Ungarns zu sein.

Die Vorliebe Kodalys für Vokalmusik führte den Komponisten einerseits zur Durchforschung des ungarischen Volksliedes und dessen Verwendung im eigenen Werk, gibt andererseits auch vielen seiner Instrumentalschöpfungen einen vokal-melodischen Charakter. Musikalisch geschulte Kenner der ungarischen Sprache sind der Auffassung, Wort und Ton, Satz und Melodie in Kodalys Werk seien so untrennbar miteinander verbunden, seien gewissermaßen derart aus einheitlicher Wurzel gewachsen, daß es in Übersetzungen sein eigentliches Wesen nicht zu offenbaren vermöge. Dabei ist der Komponist keineswegs verschlossen gegenüber Anregungen aus der westeuropäischen Musik; er hat, wie frühe Werke zeigen, von Brahms ebenso gelernt wie von Debussy, sich vor allem aber den Formenbau der Wiener Klassik zu eigen gemacht und mit dessen Grundsätzen kraftvolle, wenn auch elastische Grenzen gezogen, innerhalb deren sich das (im weitesten Sinne) Nationalungarische seine eigenen, metrisch, rhythmisch, melodisch und rhapsodisch bestimmten Raume schafft. In gewissem Sinne gegensatzlich zu Bartók erscheint sein Streben nach Allverstandlichkeit und sein Bemühen, Musik zwar auch um des Musizierens, vor allem aber um ethischer Ziele willen zu schreiben, wobei Inhalte wie Vaterland und Freiheit an erster Stelle stehen. Einstimmige Großlinien, Pentatonik, polyphone Bindung, Freude am (zuweilen impressionistischen) Klang, ja am glitzernden Effekt, Improvisation und bandigende Zucht, schier unendliches Ausspinnen einer Melodie, ballende Harmonik, mitreißender Tanz, fast mystisches Versenken – alles setzt Kodály dort ein

und nur dort, wo sein jeweiliges Wollen im jeweiligen Werk es verlangt. Diese Echtheit, Sinn- und Werkechtheit, macht den betonten Nationalmusiker Ungarns in aller Welt verständlich.

In Westeuropa bekannte Werke:

Opern:

„Háry János" (1926, Text von B. Paulini und Z. Harsányi, Singspiel). Verwendung echter ungarischer Volkslieder; daraus auch eine Orchestersuite.

„Die Spinnstube" (1932, Text von B. Szabolcsi), ein „Lebensbild aus Siebenbürgen".

Orchesterwerke:

„Marosszéker Tänze" (1930, zuvor Klavierfassung 1927), Einschlag von Zigeunermusik. – 12 Min.

„Tänze aus Galánta" (1934), mitreißende Orchesterstücke. – 15 Min.

„Variationen über ‚Der Pfau ist aufgeflogen'" (1939, Grundlage ein ungarisches Volkslied).

Konzert für Orchester (1939).

Sinfonischen Dichtung „Ein Sommerabend" (erste Fassung 1906, Neufassung 1929).

Sinfonie (1961).

Kammermusik:

Verhältnismäßig wenig, meist aus der Frühzeit; Duos, Streichtrio, zwei Streichquartette (1909, 1918), Sonate für Cello solo im Grunde beachtenswerte Übergangswerke zur Orchesterkomposition.

Wenig Klaviermusik, so die „10 Stücke" (1909) und die „7 Stücke" (1919); bekannter die „Marosszéker Tänze" (s. o.).

Vokalmusik:

Kodálys wichtigstes Schaffensgebiet. Es reicht vom einstimmigen Lied bis zum großen Chorwerk mit Orchester, von kleinen pentatonischen Singübungen bis zum vaterländischen Hochgesang, vom politischen Bekenntnis bis zu religiöser Inbrunst:

„Psalmus Hungaricus" (1923), nach Texten des 16. Jahrhunderts für Tenor, gemischten Chor, Orchester. Des Komponisten bekanntestes Werk. Behandelt das Suchen nach innerem Frieden aus einer Welt der Verzweiflung. Religiöser Text, musikalisch mit vaterländischen Motiven durchsetzt. – 23 Min.

„Búdavári Tedeum" (1936), vier Solostimmen, gemischter Chor, Orchester.

„Missa brevis" (1944), Solostimme, gemischter Chor, Orchester oder Orgel.

„Zrinyis Mahnruf" (1955), für Bariton und gemischten Chor.

Nationale Männerchöre nach Petőfi, darunter „Schlachtgesang", „Die ungarische Nation", „Leben oder Tod", vor allem das wuchtige „Nationallied" (1956).

Viele Männer-, Frauen-, gemischte Chore mit und ohne Begleitung, Kantaten, Duette, Sololieder.

Koetsier, Jan (geb. 1911, Holländer), wirkt in München als Dirigent und Komponist; besonders in seinen Instrumentalwerken offenbart sich klares, stoffgerechtes Musizieren. Schrieb Kammermusik und Orchesterwerke, die 3. Sinfonie 1954 unter dem Eindruck der niederländischen Überschwemmungskatastrophe entstanden, daher als „Terra inundata" (überschwemmtes Land) bezeichnet.

Kollo, Walter (eigentlich Kollodzieyski, 1878–1940, Ostpreuße, der während seiner Tätigkeit in Berlin instinktsicher „echt Berliner" Schlager schrieb, von denen einzelne auch heute noch bekannt sind. 52 Singspiele, Operetten, Possen usw. (Schlagertexte teilweise von Kollos Sohn Willi, geb. 1904). U. a. „Drei alte Schachteln" (1916), „Die tolle Komteß" (1916), „Die Frau ohne Kuß" (1926), „Filmzauber" (1911), „Wie einst im Mai" (1911), aus den letzten „Unter den Linden, unter den Linden gehn spazieren die Magdelein" und „Es war in Schöneberg, im Monat Mai".

Konjović, Petar (geb. 1883, Jugoslawe), wird besonders als Komponist von Opern gerühmt, in denen er – wohl unter dem Einfluß seiner Tätigkeit als Volksliedsammler – das Prinzip Janáčeks auf die Vertonung serbischer Texte anwendet; u. a. die Oper „Koštana" (1931).

Koppel, Herman (geb. 1908, Däne), Pianist und Komponist, durch die Führer der europäischen Moderne angeregt, dabei selbständig, nur gelegentlich nationalmusikalische Anklänge. Schrieb Sinfonien, Konzerte für Klavier, Violine, Doppelkonzert, Kammer- und Klaviermusik, Vokalwerke.

Kornauth, Egon (1891–1959), Österreicher, studierte u. a. bei Schreker und F. Schmidt, wurde selbst Lehrer, wirkte viel in Südostasien, dann wieder in Wien und Salzburg. Ausgesprochener Gefühlsmusiker, dabei kraftvoll und formensicher, betont tonale Sinfonien, Orchestersuiten, Konzerte für Violine, Bratsche, Cello, Flöte, Klavier, sehr viel Kammermusik mit und ohne Klavier, mehr als sechzig Klavierlieder (meist nach romantischen Dichtern), Gesänge mit Orchester, Chorwerke.

Korngold, Erich Wolfgang (1897–1957, Österreicher), Sohn eines führenden Wiener Musikkritikers, schrieb schon als Achtjähriger kleine Kompositionen, hatte Unterricht bei R. Fuchs und Zemlinsky. Seinen „Schneemann", den er mit 11 Jahren komponierte, führte kein Geringerer als F. Schalk an der Wiener Hofoper auf. Er komponierte ununterbrochen ein Erfolgsstück nach dem andern, trat im Ausland als Dirigent und Pianist auf. 1934 ging er nach den USA (Hollywood, New York). In erster Linie Theatermusiker, der von den Veristen ebensoviel übernommen hat wie von Puccini und R. Strauss. Schon früh hat er sich selbst kopiert und damit seinem einst rauschen-

den (allerdings auch oft kritisierten) Ruhm geschadet. Opern u. a.: „Der Ring des Polykrates" (1916), „Violanta" (1916), „Die tote Stadt" (1920, sein größter Erfolg; Traum eines jungen Mannes, der in einer Tänzerin Marietta seine verstorbene Frau wiederzuerkennen glaubt und schließlich die leichtfertige Tänzerin erdrosselt), „Das Wunder der Heliane" (1927; eine Art Wiederholung der „Toten Stadt"), „Kathrin" (1939). Später sehr viel Filmmusik, daraus auch Konzertsuiten; ferner Orchester- und Kammermusik, Lieder, Schauspielmusik.

Kósa, György (geb. 1897, Ungar), Schüler u. a. von Bartók, mit dem er allerdings nicht den Stil (soweit aus sparlichen Aufführungen in Deutschland und im ungarischen Rundfunk zu erkennen), sondern die Neigung zu heimatlichem Volksgut gemein hat. In späten Werken Bevorzugung von biblischen Themen. Schrieb Werke auf allen Gebieten: 6 Opern, darunter „Tartuffe" (1952, nach Moliere), biblische Ballette und Oratorien, Sinfonien, Märchensuiten, Kammermusik, Gesänge, Lieder.

Koschat, Thomas (1845–1914, Österreicher), komponierte Hunderte von Männerchoren mit Instrumentalbegleitung, die sich einst wegen ihres Volkstones großter Beliebtheit erfreuten. Bekannteste Stucke der Walzer „Am Wörther See" fur Mannerchor und Klavier (1878) und das Lied „Verlassen, verlassen, verlassen bin i".

Kößler, Hans (1853–1926), wirkte nach kurzer Tätigkeit in verschiedenen deutschen Stadten, vorwiegend aber in Budapest als Lehrer am Konservatorium (unter seinen Schulern: Bartók, Dohnányi, Kodály). Sein vorwiegend von Brahms beeinflußtes Werk ist bis auf einige Schopfungen heute vergessen.

Krejčí, Iša (geb. 1904, Tscheche), Schuler vor allem von V. Novák, Dirigent und Komponist. Der tschechischen Volks- und Kunstmusik (Smetana) verbunden, auch franzosischen und russischen Einflussen geoffnet. Schrieb vor allem Opern (so „Wirrwarr in Ephesus" 1945, nach Shakespeares „Komodie der Irrungen"), Orchester-, Kammermusik-, Vokalwerke.

Křenek, Ernst, geboren am 23. August 1900 in Wien. Er studierte bei F. Schreker in Wien und Berlin, ging 1923 in die Schweiz, wirkte am Staatstheater Kassel unter dem besonders als Musikschriftsteller bekannten Paul Bekker; seit 1928 wieder in seiner Heimatstadt, wo er sich erstmals gründlich mit der Zwölftonmusik auseinandersetzte. Nach 1933 wurden seine Werke in Deutschland gar nicht und in Österreich kaum aufgeführt, so daß Křenek auf verstarkte Tatigkeit als Dirigent und Pianist in verschiedenen Ländern angewiesen war. Seit 1938 in den Vereinigten Staaten als Komponist, Dirigent, College- und Universitatslehrer. Křenek hat in vielen Vorträgen und Schriften seine Auffassung von Musik dargelegt. Als Komponist zeigt er eine Wandlungsfähigkeit, die so uberraschend wirkt und so uneinheitlich verläuft, daß er von manchen als Opportunist bezeichnet wird, während andere dieses häufige Umstellen als

Beweis für künstlerische Aufgeschlossenheit und Vitalität ansehen. Niemand aber spricht ihm seine urmusikantische Begabung ab und die scheinbar entgegengesetzte Fähigkeit, seine jeweils geschaffenen Werke nachträglich mit intellektueller Bestimmtheit zu erläutern oder zu begründen.

Die Frühwerke lassen erkennen, daß Křenek sich von dem schwelgerischen Klangimpressionismus seines Lehrers Schreker ferngehalten hat. Anfang der zwanziger Jahre verschrieb er sich vielmehr einem atonalen Radikalismus, der allem Wohl- oder Schwelgeklang absagte. Dann übernahm er Elemente des Jazz, die weniger konstruktiv als wirkungsbewußt eingesetzt wurden. Die Zeit seiner großen Bühnenerfolge läßt ihn als einen Beherrscher theatralischer Möglichkeiten erkennen, dem alle Mittel vom Jazz bis zu Puccini, von der Romantik bis zum vorweggenommenen Bühnenexistentialismus, von der tänzerischen Ausgelassenheit bis zum wagnerschen Musikdrama zur Verfügung stehen. Anschließend eine neuromantische Periode mit klarem Melos und klarer Tonalität. Diese wird abgelöst durch eine Reihe von Werken im Zwölftonsystem, in das eine Polyphonie hineinschwingt, die mehr von der menschlichen Stimme her bestimmt zu sein scheint als von nur „gedachten" oder vorwiegend instrumental erfundenen Linien. Auf dieser Ebene stehen seine letzten Kompositionen, die allerdings bereits wieder durch serielle Versuche ergänzt werden.

Auch bei Strawinsky zeigen sich ständig neue „Stilperioden". Der Unterschied zwischen den beiden Komponisten (von allem anderen abgesehen) mag darin erblickt werden, daß Strawinsky stets sich selbst gibt und die verschiedenen Stile spielerisch meisterlich erprobt, während Křenek sich ihnen mit intellektueller Leidenschaft und Unbedingtheit unterwirft.

Bühnenwerke:

„Die Zwingburg" (1924, Text F. Werfel), szenische Kantate, Einakter.

„Der Sprung über den Schatten" (1924, Text Křenek), komische Oper.

„Orpheus und Eurydike" (1926, Text Kokoschka), psychologische Umdeutung der griechischen Sage.

„Jonny spielt auf" (1927, Text Křenek). Der schwarze Jazzbandgeiger Jonny stiehlt dem Geigervirtuosen Daniello die Geige und entführt sie nach Amerika.

„Der Diktator" (1928, Text Křenek; Einakter); Darstellung des über-männlichen, daher un-menschlichen Gebieters.

„Das geheime Königreich" (1928, Text Křenek; Einakter); romantische Märchenoper. „Nicht äußere Machtsymbole bieten die Gewalt über das Leben, sondern . . . innere Überlegenheit" (Křenek).

„Schwergewicht oder Die Ehre der Nation" (1928, Text Křenek; Einakter); Satire gegen die Behauptung eines Diplomaten, irgendein Kanalschwimmer oder anderer Nationalheros habe für die Weltgeltung des deutschen Namens mehr getan als alle Künstler und Gelehrten.

„Leben des Orest" (1930, Text Křenek); existentialistische Umdeutung des griechischen Sagenstoffes, Buntheit der verwendeten musikalischen Mittel, sehr bühnenwirksam.

„Karl V." (1938, neu 1958, Text Křenek); Sterbeszene des Kaisers mit Rückblendung auf früheres Geschehen und Erleben; Zwölftonwerk.

„Tarquin" (1950, Text E. Lavery); Kampf zwischen Macht (Staat) und Geist (Kirche), stark veristisch in die Gegenwart verlegt. Kammeroper mit Klavier, Violine, Klarinette, Trompete, Schlagzeug.

„Pallas Athene weint" (1955, Text Křenek). Die Göttin weint mit „ungeheurem Klagelaut" über den Menschen (Sokrates). Kampf zwischen untätiger Demokratie (Athen) und tätiger Diktatur (Sparta), zwischen menschlicher Freiheit und unmenschlichem Zwang.

„Der Glockenturm" (1957, Text Křenek nach Melvilles Novelle). Ein Glockengießer hat den Vater seiner Geliebten erschlagen; nun wird er erschlagen durch die infolge eines Blutspritzers schadhaft gewordene Glocke.

„Dunkle Wasser" (1950, Text Křenek, deutsch 1954).

Ballette „Mammon" (1925), „Der vertauschte Cupido" (1925), „Achte Schlagzeile" (1939).

Orchesterwerke:

5 größere Sinfonien (zwischen 1921 und 1949).

Sinfonieartige Werke wie „Kleine Sinfonie" (1928), „Sinfonisches Stück" für Streichorchester (1939), „I wonder as I wander" (1942), „Brasilianische Sinfonietta" (1952), Sinfonie „Pallas Athene weint" (1954; s. o.), die ‚sinfonische Zeichnung' „Kette, Kreis und Spiegel" (1958), „Elf Transparente", (1954).

Konzerte: vier für Klavier (1923, 1937, 1946, 1950), eins für 2 Klaviere (1951), zwei für Violine (1924, 1954);
drei für Cello (einschließlich Capriccio; 1953, 1955, 1959);
zwei Doppelkonzerte (für Klavier und Orgel 1940, für Violine und Klavier 1950);
ein Harfenkonzert (1951).

Kammermusik:

7 Streichquartette (1921–1944).

Soli für Holzbläser, Streicher; Duos, Trios, Quartette, Quintette in verschiedener Besetzung.

Klavierwerke:

6 Sonaten (letzte 1951), 5 Sonatinen, Variationen, Fugen, Tokkata und Chaconne, Suiten und andere Klavierstücke.

Vokalwerke:

Zahlreiche A-cappella-Chore für Frauenstimmen (u. a. „Fünf Gebete" 1944), Männerstimmen (u. a. „Jagd im Winter" 1933), gemischten Chor (u. a. „Lamentatio Jeremiae Prophetae" 1942), besonders zu nennen: „Guten Morgen, Amerika" (1956, nach C. Sandburg), Zwölfton-Messe (1958, mit Orgel), „Proprium missae" (1954).

Mit Instrumenten: u. a. „Kantate von der Vergänglichkeit des Irdischen" (1932), „Spiritus sanctus intelligentiae" (1956), ein Pfingstoratorium mit elektronischen Klängen, „Sestina" mit 9 Instrumenten (1957, Text von Krenek). Lieder und Liederzyklen (meist mit Klavier) nach Dichtungen von G. H. Goering, Goethe, K. Kraus, Kafka, Storm u. a., hervorzuheben der Zyklus „Reisetagebuch aus den österreichischen Alpen" (1929, Texte von Krenek); „Medea" (1951, dramatischer Monolog für Mezzosopran und Orchester).

Kretschmer, Edmund (1830–1908), wirkte vor allem in Dresden als Organist, Chorleiter und Komponist. Mit seinen Erfolgsopern „Die Folkunger" (1874) und „Heinrich der Löwe" (1877) steht er etwa zwischen Meyerbeer und den frühen Werken Wagners; ferner sehr viele Vokalwerke, Kammer- und Orchestermusik.

Kreutzer, Conradin (eigentlich Konrad K.; 1780–1849), Sohn eines Müllers, unruhevoller Romantiker, erhielt Musikunterricht, sollte Pfarrer werden, studierte Jura, wurde Musiker und wirkte als solcher in Konstanz, Wien, Stuttgart, Donaueschingen, abermals Wien, Köln, nochmals Wien, Riga (hier gestorben). Schrieb Klavierkonzerte, Kammermusik, Lieder, Chöre („Die Kapelle", „Das ist der Tag des Herrn"), ein Oratorium, Schauspielmusiken und 30 Opern; unter diesen „Das Nachtlager von Granada" (1834).

Kreutzer, Rodolphe (1766–1831, Franzose), berühmter Geigenvirtuose; Beethoven widmete ihm die Violin-Klavier-Sonate op. 47, die er ursprünglich für den mulattischen Geiger Bridgetower komponiert hatte. Schrieb seinerzeit viel aufgeführte Opern, u. a. „Johanna von Orleans" (1790), und Ballette, 19 Violinkonzerte, Kammermusik, Werke für Violine solo usw.

Křička, Jaroslav (geb. 1882, Tscheche), studierte in Prag, Berlin, Rußland. Dirigent, Hochschullehrer, Komponist. In Deutschland vor allem bekanntgeworden durch die komische Oper „Spuk im Schloß" (nach O. Wildes „Gespenst von Canterville", 1929 als musikalische Komödie, 1931 als Oper). Ferner weitere Opern (auch Kinderopern mit eingebauten Volksliedern), Operetten, Kantaten, Lieder, Orchester- und Kammermusik.

Krieger, Adam (1634–1666), seinerzeit wohl der am meisten gesungene Liederkomponist. Hauptsammlungen die 50 „Arien" (ein-, zwei- und dreistimmig mit Ritornellen für Streicher und Basso continuo, 1657) und die ebenfalls 50 „Neuen Arien" (ein-, zwei-, drei- und fünfstimmig mit Ritornellen für 5 Streicher und Basso continuo, 1667 erschienen).

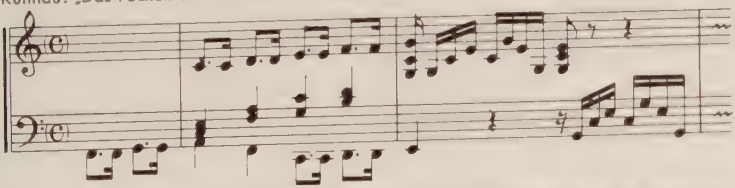
Krieger, Johann Philipp (1649–1725), studierte in Dänemark und Italien, wirkte seit etwa 1680 als Hofkapellmeister in Weißenfels und soll für das dortige Theater mehr als vierzig deutsche Opern geschrieben haben; ferner etwa 2000 Kantaten, dazu Triosonaten, Suiten, einige Klavierwerke.

Kubelík, Rafael (geb. 1914, Tscheche), Sohn des berühmten Violinvirtuosen Jan Kubelik (1880–1940), in Europa und Amerika geschätzter Dirigent; schreibt Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, Opern („Veronika" 1947).

Kuhlau, Friedrich (1786–1832), floh 1810 nach Kopenhagen, um dem Militärdienst zu entgehen. Seine singspielartige Oper „Der Elfenhügel" (1828) gilt als erste dänische Nationaloper. Bekannt noch heute durch seine Sonatinen für Klavier, hinter denen die gehaltvollen Klaviersonaten zurücktreten, auch durch den Chor „Über allen Gipfeln ist Ruh". Ferner Kammermusik (Flöte), Orchester-, Vokalwerke.

Kuhnau, Johann (1660–1722), Thomaskantor vor J. S. Bach, ein Universalgenie, berühmte Spottschrift „Der musikalische Quacksalber"; schrieb Kantaten, Orgel- und Klavierwerke; bekannt seine – meist nur auf Klavichord oder Cembalo wirksamen – Sammlungen „Neue Clavier-Übung" (1689, 1692, vierzehn „Partien" und eine Sonate), „Frische Clavier Fruchte" (1696, sieben Sonaten), „Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien" (1700, sechs Sonaten" mit bildhaften Überschriften).

Kuhnau: „Das Pochen und Trotzen des Goliaths"



Künneke, Eduard (1885–1953), studierte u. a. bei Max Bruch, wollte ursprünglich „ernste Musik" schreiben, wurde aber nach seinen ersten Singspielerfolgen förmlich zur Operette gedrängt. Diese Gattung hat er mit seinen gepflegten Melodien, seiner straffen, vielfach polyphonen Satzkunst, seiner geschmackvollen Instrumentierung und der – mindestens in den Hauptwerken nie ins Vulgäre abgleitenden – volkstümlichen Sprache auf eine besondere Ebene gehoben. Schrieb 7 Opern, 4 Singspiele, 20 Operetten, darunter „Der Vetter aus Dingsda" (1921; doppelte Verwirrung um zwei Fremde, mit

wechselweisem Namensaustausch; „Ich bin nur ein armer Wandergesell"), „Glückliche Reise" (1932; zwei sudamerikanische Farmer fahren nach Deutschland, um ihre angeblich reichen Brieffreundinnen, die jedoch nur kleine Angestellte sind, kennenzulernen und als Ehefrauen heimzuführen; nach allerlei Verwicklungen wird die „gluckliche" Reise in die Ehe nach Übersee angetreten). Ferner Schauspiel- und Filmmusik, Orchesterwerke, Klavierkonzerte, Vokalwerke.

Kunzen, Friedrich Ludwig (auch Kuntzen; 1761–1817, wirkte als Dirigent in Berlin, Prag und Kopenhagen seit 1796). Schrieb für Dänemark 15 Singspiele, teilweise noch heute lebendig, u. a. „Holger Danske" (1789, seinerzeit heftig umstritten, erst 150 Jahre später wieder aufgeführt), „Erik Ejegod" (1798).

Kusser, Johann Sigismund (1660–1727, in Ungarn geboren, in Stuttgart und Paris (Schüler von Lully) aufgewachsen, Kapellmeister in Wolfenbüttel, Nürnberg, Augsburg, Hamburg, Stuttgart, England, Irland (gest. in Dublin). Berühmter Orchestererzieher und Komponist zahlreicher Opern (beeinflußt durch Lully), deren Musik nur noch aus Einzelarien und Orchesterstücken bekannt ist; u. a. „Cleopatra" (1691), „Ariadne" (1692).

Kusterer, Arthur (geb. 1898), Kapellmeister, Hochschulprofessor, Komponist; vor allem durch seine Opern bekanntgeworden, in denen er weniger die Worte als die Situationen und Stimmungen musikalisch wiedergibt. Für seinen Versuch, neuzeitliche Spielopern zu schaffen, zieht er die Mittel der verschiedenartigsten Komponisten heran. Zu nennen sind: „Casanova" (1921), „Der kleine Klaus" (1927), „Was ihr wollt" (1932), „Der Diener zweier Herren" (1936), „Katharina" (1939), Texte meist vom Komponisten; auch Klavierkonzert, Streichquartette u. a.

Kvapil, Jaroslav (1892–1958, Tscheche), studierte bei Janaček und Reger, Dirigent, Hochschullehrer, Komponist. Lyrischer Romantiker von formvollendeter Aussage. Schrieb Orchesterwerke, darunter 4 Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, Chöre, Lieder, die Oper „Das Maimarchen" (1950).

Lachner, Franz (1803–1890), Dirigent in Wien (mit Schubert befreundet), Mannheim und seit 1836 in München; als Komponist berühmt durch seine kontrapunktisch prunkende Schreibweise. Er schrieb u. a. acht Sinfonien, acht Orchestersuiten, sehr viel Kammermusik in verschiedener, teilweise ungewöhnlicher Besetzung (so eine Elegie für fünf Celli), Vokalwerke wie Messen, Stabat mater, Oratorien (u. a. „Die vier Menschenalter"), Lieder, 4 Opern (so „Die Burgschaft" 1828, „Benvenuto Cellini" 1849).

Lalo, Edouard (1823–1892, Franzose spanischer Abkunft), Schüler u. a. von F. A. Habeneck. Als Komponist Spätromantiker mit frühimpressionistischem, farbigem Stil. Vokalwerke, Kammermusik, Klavierstücke, Orchesterwerke,

Eugen Jochum

Yehudi Menuhin

Edwin Fischer

Benjamino Gigli

752d

ein Klavier-, ein Cellokonzert, vier Violinkonzerte (davon das als „Spanische Sinfonie" bezeichnete viersätzige Werk besonders bekannt, 1873), die Oper „Le roi d'Ys" (1888).

Landi, Stefano (etwa 1590–1655, Italiener), wichtig als einer der frühen Opernkomponisten in Rom („Orpheus Tod" 1619) und einer der ersten Verfasser von Kantaten; schrieb außerdem Messen, Madrigale, Lieder.

Langer, Ferdinand (1839–1905), im wesentlichen Autodidakt, wirkte an der früheren Mannheimer Hofoper, schrieb einst sehr beliebte Opern, u. a. „Dornröschen" (1873), „Aschenbrödel" (1879).

Lanner, Joseph (1801–1843, Österreicher), gründete ein Tanzorchester und wurde zum eigentlichen Vater des melodiös ausladenden Wiener Tanzwalzers; schrieb über 200 Walzer („Die Schönbrunner", „Die Werber"), Ländler, Galopps usw.

Larsson, Lars-Erik (geb. 1908, Schwede), einer der wenigen schwedischen Komponisten, auf die die Neue Musik Europas eingewirkt hat (Larsson war Schüler von A. Berg). Schrieb Orchesterwerke, Konzerte, Kammermusik, Vokalwerke, die Oper „Die Prinzessin von Zypern" (1937).

Lasso, Orlando di (Roland de Lassus; um 1532–1594, Niederländer), durchzog als junger Mann Italien, war in Frankreich und England und wirkte von 1560 bis zu seinem Tode in München als Leiter der Hofkapelle. Die Zahl seiner (z. T. sehr umfangreichen) Werke wird auf über 2000 geschätzt, wovon etwa 1200 Motetten, 100 Magnificats, über 60 Messen, Bußpsalmen, Madrigale, deutsche Lieder, Chansons usw. sind. Von Königen und vom Volk gleichermaßen geachtet und geschätzt, galt er als „Fürst der Musik", als „belgischer Orpheus", als „durch Melodien heilender Arzt". Er vereinigte das hohe satztechnische Können der alten Niederländischen Schule mit französischer Geschmeidigkeit und italienischer Melodiosität. Er erschüttert mit der Wucht seiner Bußpsalmen, erheitert mit kunstvoll-derben Landsknechtsliedern, baut mit breitgelagerten Harmonieblöcken und lockert mit beweglicher Stimmführung (meist 4–8 Stimmen). Die Hälfte seiner Motetten wurde 1604 als „Magnum opus musicum" herausgegeben.

László, Alexander (geb. 1895, Ungar), bekanntgeworden als Erfinder eines Farblichtklaviers und durch die Schrift „Farblichtmusik"; komponierte v. a. Musik zu Fernsehfilmen und Tanzpantomimen; Stücke für das Farblichtklavier.

Lattuada, Felice (geb. 1882, Italiener), setzt etwa den Stil des späten Puccini fort mit Opern, Orchesterwerken, Kammermusik, Liedern.

Launis, Armas Emanuel (geb. 1884, Finne), studierte bei Sibelius und W. von Bausznern, Lehrer, Volksliedforscher, Komponist vielfach betont nationalfinnischer Richtung. Instrumentalmusik, Vokalwerke, Opern nach dem berühmten finnischen Dichter Aleksis Kivi („Die sieben Brüder" 1913, „Kullervo" 1917).

Lecocq, Alexandre Charles (1832–1918, Franzose), neben Offenbach wichtigster französischer Operettenkomponist, ebenso witzig-elegant wie dieser, doch feinsinniger. Von seinen zahlreichen Operetten sind „Mamsell Angot" (1872; aus dem Frankreich der Directoirezeit) und „Girofle-Girofla" (1874; Doppelrolle einer Sängerin) noch heute beliebt.

Legrenzi, Giovanni (1626–1690, Italiener), Konservatoriumsleiter und Markuskapellmeister in Venedig. Als Instrumentalkomponist Wegbereiter für Corelli (Kirchen- und Kammersonaten für zwei bis sieben Stimmen), als Opernkomponist (u. a. „Eteocle" 1675) Mitschöpfer der großen Dakaporarie. Schrieb 18 Opern, Kantaten (auch für Solostimme), Messen, Psalmen, Motetten usw. Bereicherte die Orchesterbesetzung.

Lehár, Franz, geboren am 30. April 1870 in Komorn (Ungarn) als Sohn eines Militärkapellmeisters, kam bereits mit 12 Jahren aufs Konservatorium in Prag, war jahrelang Militärkapellmeister. Der sehr früh einsetzende Erfolg seiner Operetten ermöglichte es ihm bald, ganz der Komposition und dem Dirigieren seiner Werke zu leben. Gestorben am 24. Oktober 1948 in Bad Ischl.

Lehár gilt als Meister der „zweiten Wiener Operettenklassik" und übertrifft erfolgsmäßig sogar den Walzerkönig Johann Strauß, obwohl ihn von dessen Künstlertum einiges unterscheidet. In seinen Operetten trifft mancherlei zusammen, was seinen Stil, aber auch seine Uneinheitlichkeit bestimmt: die Mischung von ungarischen und österreichischen Bestandteilen, das häufig durchschlagende „Militärkapellmeistertum", das Schaffen für einen ganz bestimmten Sänger (Richard Tauber, 1891–1948), französisch-kecke Rhythmen, Puccinis Melodiebogen. Unbezweifelbar ist sein Einfallsreichtum, seine Charakterisierungsfähigkeit für Menschen und Situationen, die klangliche Gewandung, das handwerkliche Können. Lehár war der geborene Operettenkomponist, weil er an die Welt der Operette glaubte, so intensiv in ihr lebte, daß er sie zu ernst nahm. Seine Operetten haben daher alles – nur keinen Witz, und daher geraten sie zuweilen (nicht zum Schaden ihres Erfolges) in die Nähe der Sentimentalität.

Hauptwerke im Spielplan (viele Frühwerke sind vergessen oder leben nur in Einzelnummern weiter):

„Die lustige Witwe" (1905, Text Victor Léon und Leo Stein). Graf Danilo durfte einst die arme Hanna Glawari nicht heiraten. Jetzt, da sie reich ist, will er nicht als Mitgiftjager erscheinen; trotzdem führt alles zum glücklichen Ende (daraus „Dann geh ich zu Maxim", „Ja, das Studium der Weiber ist schwer", „Lippen schweigen, 's flüstern Geigen", „Vilja-Lied").

„Der Graf von Luxemburg" (1909, Text A. M. Willner und Robert Bodansky). Bezahlte Scheinheirat des Grafen von Luxemburg, der wieder mal „sein Geld verjuxt" hat, mit einer Sangerin; es wird die rechte Liebe und eine wirkliche Heirat daraus („Bist du's, lachendes Glück", „Mädel klein, Mädel fein").

„Zigeunerliebe" (1910, Text A. Willner und R. Bodansky; 1942 als Oper „Garabonciás"). Warnender Traum von einer gefährlichen Zigeunerliebe („Nur die Liebe macht uns jung").

„Paganini" (1925, Text Paul Knepler und Béla Jenbach). Der Geiger Paganini lebt und liebt am Furstenhof zu Lucca, verspielt seine Habe, wird auf Befehl Napoleons abgeschoben, kann sich von der Furstin, seiner Geliebten, gerade noch verabschieden („Niemand liebt dich so wie ich", „Gern hab ich die Frau'n geküßt").

„Der Zarewitsch" (1927, Text Béla Jenbach und Heinz Reichert). Dem asketischen Zarewitsch gibt man heimlich einen jungen „Soldaten" (Tänzerin in Verkleidung) bei, damit er seine Weiberfeindschaft verliere; es wird eine Liebe mit Flucht, doch beim Tode des kaiserlichen Vaters heißt es verzichten auf Liebe („Wolga-Lied", „Willst du, willst du? Komm und mach mich glücklich", „Einer wird kommen").

„Das Land des Lächelns" (1929, Text L. Herzer und F. Löhner, 1923 als „Die gelbe Jacke"). Grafentochter heiratet chinesischen Prinzen, fuhlt sich in China nicht glucklich, geht – mit Einwilligung des Prinzen – mit ihrem Jugendgeliebten in die Heimat zurück („Dein ist mein ganzes Herz", „Immer nur lächeln", „Meine Liebe, deine Liebe").

„Schön ist die Welt" (1930, Text Ludwig Herzer und Fritz Löhner; 1914 als „Endlich allein"). Kronprinz soll nie gesehene Prinzessin heiraten, verliebt sich auf einer Bergtour in eine junge Dame, die naturlich die unbekannte Prinzessin ist („Schön ist die Welt", neben diesem Hauptwalzer auch Tangoweisen, die einer dem Königsadjutanten heimlich angetrauten brasilianischen Sängerin beigegeben werden).

Ferner u. a.: „Wiener Frauen", „Die Rastelbinder" (beide 1902), „Der Göttergatte", „Die Juxheirat" (beide 1904), „Das Fürstenkind" (1909), „Eva" (1911), „Die ideale Gattin" (1913), „Wo die Lerche singt" (1918), „Frasquita"

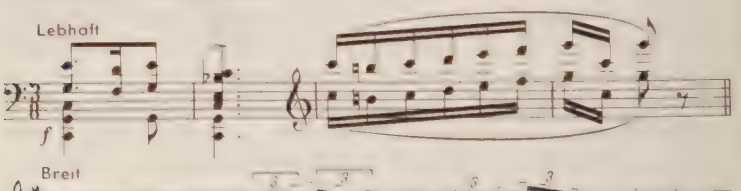
(1922), „Friederike" (1929, Singspiel um Goethe), „Giuditta" (1934, musikalische Komödie, Lehárs ‚Lieblingskind').

Leibowitz, René (geb. 1913, in Polen geborener Franzose, studierte u. a. bei Webern, jetzt selbst Kompositionslehrer, aus dessen Zwölftonschule viele namhafte Komponisten hervorgingen. Schrieb u. a. drei Streichquartette, sechs sehr knappe, aber stark besetzte Orchesterstücke „Vehemente – Semplice – Funèbre – Con slancio – Melanchonico – Agitato" 1954, ein Klavierkonzert (1957), Sinfonien, Opern; theoretische Schriften.

Lemacher, Heinrich (geb. 1891), verbindet den klaren, sachlichen Satz (ohne harte Reibungen) der Neuen Musik mit dem Bestreben, allverständlich zu bleiben, die Jugend an die Neue Musik heranzuführen und selbst musizieren zu lassen. Schrieb u. a. Hausmusikwerke in verschiedenen Besetzungen, Kammermusik, Klavierstücke, geistliche und weltliche Chorwerke.

Leo, Leonardo (1694–1744, Italiener, Nachfolger A. Scarlattis am Konservatorium in Neapel. Schrieb Oratorien, kirchliche Werke (berühmt ein achtstimmiges A-cappella-Miserere), Violin- und Cellokonzerte, Orgel- und Klaviertokkaten und 71 Bühnenwerke im Spätstil der neapolitanischen Schule.

Leoncavallo, Ruggiero (1858–1919, Italiener, mit Mascagni der Begründer des italienischen Verismo in der Oper: „Heut schöpft der Dichter kühn aus dem wirklichen Leben schaurige Wahrheit", heißt es im Prolog zum „Bajazzo" (1892; wie Mascagnis „Cavalleria" hervorgegangen aus einem Preisausschreiben des Verlegers Sonzogno), melodienreiches, vielfach leitmotivisch gearbeitetes „veristisches Musikdrama" von starker Theatralik nicht nur in dem alten Kunstmittel des „Theaters auf dem Theater": Der Wanderkomödiant Tonio überrascht seine Frau Nedda bei einem Stelldichein, will ihr den Namen des Nebenbuhlers in einer Vorstellung abringen, da verrät sich dieser selbst und wird wie Nedda von Tonio erstochen. 70 Min.). Leoncavallo

Leoncavallo: aus dem „Bajazzo"

hat sich, nach anfänglichen Fehlschlägen als Komponist, lange in aller Welt mit untergeordneter Tätigkeit herumschlagen müssen. Ein weiteres Dutzend Opern

(darunter „La Bohème" 1897, „Der Roland von Berlin" 1904, nach Alexis, Auftrag Wilhelms II.) haben den Erfolg des „Bajazzo" (eigentlich sinnvoller der Titel in der Mehrzahlform „Pagliacci") nicht zu wiederholen vermocht.

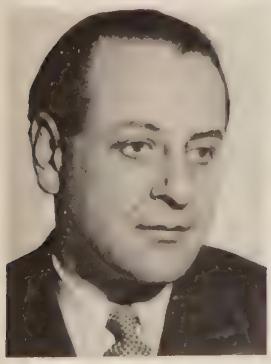
Le Sueur, Jean (1760–1837, Franzose), anfangs Organist an vielen Orten, dann Konservatoriumsinspektor in Paris, 1804 wurde er als Nachfolger Paisiellos Hofkapellmeister Napoleons und nachmals der Bourbonen. Als Orchesterkomponist und Schriftsteller wird er als „Vorläufer von Berlioz" bezeichnet, als Bühnenkomponist „Vertreter der Revolutionsoper". Schrieb etwa 10 Opern (so „Die Räuberhöhle" 1793, „Ossian oder Die Barden" 1804, „Der Tod Adams" 1809); ferner Oratorien, Messen, Tedeums u. a.

Lesur, Daniel (geb. 1908, Franzose), Leiter der Pariser Schola Cantorum, ursprünglich zur „Jeune France" gehörend, dann Mitbegründer der „Spirale" (symbolischer Name fur seine Musikauffassung), später Inspirator des „Tierkreises" („Le Zodiaque", gegen übertriebenen Avantgardismus). Schrieb u. a. Klavierkonzert, eine „französische" und eine „mittelalterliche" Suite, sinfonische Dichtung „Andrea del Sarto" (1949), Orgelwerke.

Liatoschinski, Boris (geb. 1895, Russe), russischer Komponist der neuen Richtung; u. a. Sinfonien, Opern, „Stalinkantate", Kammermusik, Klavierwerke, Lieder.

Lidholm, Ingvar (geb. 1921, Schwede), studierte u.a. bei M. Seiber, kam schrittweise zur Reihenkomposition. Schrieb Orchesterwerke (Tokkata e canto 1944, Ritornell 1955, Notturno 1958), Konzerte (Concertino fur 3 Holzbläser und Cello, 1955), Vokalwerke.

Liebermann, Rolf, geboren am 14. September 1910 in Zurich; studierte bei



W. Vogel und H. Scherchen; arbeitete anfangs für Film, Funk und Kabarett; leitete die Orchesterabteilung des Schweizerischen Landessenders Beromünster; ging 1958 nach Hamburg an den Norddeutschen Rundfunk, wurde 1959 Intendant der Hamburgischen Staatsoper. Möglicherweise hat – außer der eingeborenen Instinktsicherheit – die Tätigkeit für „Gebrauchszwecke" wie Film, Funk und Kabarett den Komponisten dahin gebracht, sich trotz Zwölftonsystem stets verständlich, wirkungsvoll, klangschön auszudrucken. Allerdings findet sich das Einbauen tonaler Pfeiler in Zwolftonkompositionen und andere „atonale" Werke bei manchen Komponisten der gleichen Generation. Hervorstechender Zug ist der starke Sinn fur dramatische Kraft und zwar nicht nur bei den Bühnenwerken.

Orchesterwerke:

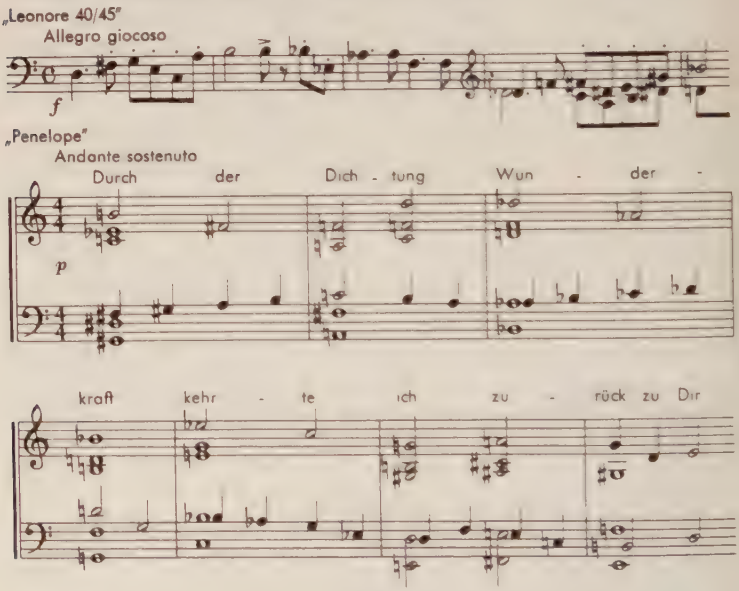
„Furioso" (1947), zwölftönig, nicht konstruiert, sondern dem Titel gemäß expressiv.

Sinfonie (1949), zwölftönig auf Dreiklängen gebaut, vier Satze, dramatisch gegensätzlich, zugleich dramatisch deklamatorisch.

Konzert für Jazzband und Sinfonieorchester (1954), nach Art des Concerto grosso (Jazzband als Concertino), Orchester, metrisch unregelmäßig, Band mit Tanzformen, Finale gemeinsam; zwolftonig.

„Geigy Festival Concerto" (1958), geschrieben als freier Auftrag einer Baseler Industriefirma, ausgebaut als virtuoses Trommelkonzert in Erinnerung an die Baseler Fasnachttrommel.

Liebermann: aus den Bühnenwerken (Zwölftonthemen)



Opern:

„Leonore 40/45" (1952, Text von Heinrich Strobel, „Opera semiseria"), fast eine Kabarettoper, parodierendes Spiel über einem ernsthaften Gedankenhintergrund, Text deutsch und französisch (für deutsch-französische Verständigung), gegen den Krieg, gegen Behörden- und andere Willkür, frei und spielerisch gehandhabte Zwölftontechnik.

„Penelope" (1954, Text von H. Strobel), abermals „semiseria". Rahmenhandlung im alten Griechenland, Kernhandlung in der Gegenwart, ver-

schiedene Zeit- und Handlungsebenen, vielfach verschränkt, der häufigen „Handlungszweiheit" gemäß auch musikalisch bitonal, zugleich zwölftönig.

„Die Schule der Frauen" (1955, Text von H. Strobel nach Molière), wiederum mehrere Zeitebenen ineinander verschränkt, mit anachronistischen Zitaten textlicher und musikalischer Art, Kammerorchester, ausgesprochen kantable Oper, teilweise mit alten Formen, doch modernem Gehalt.

Vokalmusik:

„Une des fins du monde" (1945), Kantate für Bariton und Orchester, nach Giraudoux „Sodom und Gomorrha".

„Chinesisches Lied" (1949) für Tenor, Alt und Klavier.

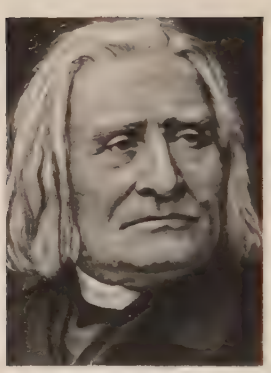
„Chinesische Liebeslieder" (1945) für Gesang, Harfe und Streicher.

„Streitlied zwischen Leben und Tod" (1950), dramatische Kantate für Solostimmen, gemischten Chor und Orchester.

Lincke, Paul (1866–1946), musikalisch-handwerklich ausgebildet, mit 18 Jahren in Berlin Kapellmeister an Unterhaltungsbühnen, dann in Paris („Folies-Bergères"), wieder in Berlin als Dirigent und Komponist. Hauptvertreter der aus der Posse entstandenen Berliner Operette, illusionslos, frei von Sentimentalität, jedem „Opernklang" abhold, witzig-nüchtern, im Gegensatz zur Wiener Operette den Marsch bevorzugend. Zu nennen: „Frau Luna" (am 31. Dezember 1899 uraufgeführt: Ballonfahrt einiger Berliner zum Mond, Flirts, Eifersuchteleien; „Schlosser, die im Monde liegen", „Das ist die Berliner Luft, Luft, Luft"), „Fräulein Loreley" (1900), „Lysistrata" (1902; „Glühwürmchen, Glühwürmchen"), „Donnerwetter – tadellos", (1906), „Hallo, die große Revue" (1909), „Casanova" (1914), „Ein Liebestraum" (1940).

Lindblad, Adolf Fredrik (1801–1878, Schwede), schrieb eine Oper, Sinfonien, Kammer- und Klaviermusik, Chöre, vor allem 215 Lieder, um derentwillen er „schwedischer Schubert" genannt wird, und die von Jenny Lind (1820–1887), der „schwedischen Nachtigall", in aller Welt gesungen wurden.

Liszt, Franz, geboren am 22. Oktober 1811 in Raiding (Ungarn) als Sohn eines musikliebenden Gutsverwalters (wahrscheinlich deutscher Abstammung; die Mutter war Österreicherin). Gab als Neunjähriger zwei Klavierkonzerte, studierte u. a. bei Czerny in Wien. Nach Reisen durch England und Frankreich setzte er sich als vergötterter Liebling der Salons in Paris fest, befreundet mit Balzac, Berlioz, Chopin, Heine, Meyerbeer u. a. Machte Konzertreisen durch ganz Europa als bester Klavierspieler der Welt. „Jahre der Wanderschaft" mit der Gräfin d'Agoult, die ihm drei Kinder gebar, darunter Cosima, die spätere Frau H. v. Bülows und dann Wagners. 1848–1861 als Hofkapellmeister in Weimar, allem Neuen aufgeschlossen, bewunderter Pianist und Dirigent (u. a. Uraufführung von Wagners „Lohengrin" und Corne-



lius' „Barbier von Bagdad"). Intrigen ließen ihn Weimar verlassen. Die Fürstin Sayn-Wittgenstein, unter deren Einfluß er geraten war und die um seinetwillen ihren Mann verließ, wies ihn in verstärktem Maße auf das Komponieren hin. Da er sie nicht heiraten konnte, nahm er in Rom die geistlichen Weihen. Als „Abbé Liszt" lebte und wirkte er in Rom, Budapest, Weimar und Bayreuth. Hier gestorben am 31. Juli 1886.

Mag der Glanz des Komponisten Liszt in vielen Nebenwerken, ja in manchem Großwerk etwas verblaßt sein, sein Wirken als Tondichter, Pianist, Dirigent, Lehrer und selbstloser Förderer, als Künstler im höchsten Sinne des Wortes ist aus der Musikgeschichte nicht wegzudenken.

Als Pianist wollte er für sein Instrument werden, was Paganini für die Geige war; doch gelang ihm mehr: über den neuartigen, Chopin überbietenden Monumentalstil vielfach virtuoser Prägung hinaus machte er das Klavier zu einem fast orchestral-sinfonisch wirkenden Instrument und gab das Errungene an viele (später berühmte) Schüler weiter, wobei er nicht nur den „neuen Stil" pflegte, sondern gleichzeitig frühere Komponisten (so vor allem Bach und Beethoven) auf ganz eigene Art interpretierte. Der Komponist Liszt gilt als Begründer des neudeutschen Stils mit seiner Vorliebe für programmatisch-dichterische Ideen und deren glanzvolle Klanggewandung. Stärker noch als die „idée fixe" von Berlioz wirken seine Kernthemen, die (in vielfacher Gestalt und Einkleidung) jedes für sich in der Lage sind, aus einem einzigen Keim ein umfangreiches Werk wachsen zu lassen. So kam es zu jenen sinfonischen Dichtungen über eine dichterische Idee, dargestellt durch ein musikalisches Grundmotiv, die der „absoluten" Musik, wie sie sich etwa in der Sinfonie manifestiert, scheinbar unvereinbar gegenüberstehen. Die Meinungskämpfe zwischen den Vertretern der programmusikalischen sinfonischen Dichtung und der absolut-musikalischen Sinfonie zogen sich durch das 19. Jahrhundert und sind auch heute noch nicht ganz abgeklungen. Sie beziehen sich allerdings mehr auf die allgemeine Grundsatzfrage, ob Musik etwas „darstellen" könne und solle, als auf das kompositorische Verfahren selbst; der Aufbau eines Werkes auf einem einzigen Grundthema (einer Art Grundreihe könnte man sagen) wird als legitim erkannt und anerkannt.

Bei der Beurteilung von Liszts kompositorischem Schaffen geht man gerechterweise von seinen besten Werken aus. Diese stehen als Marksteine unerschüttert in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Daß vieles nur der Podiumsvirtuosität zugerechnet werden kann (vor allem in den Klavierwerken),

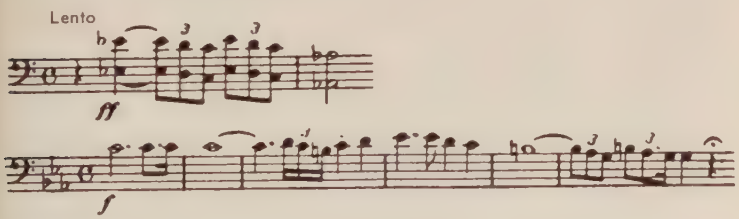
daß anderes der reinen Unterhaltungsmusik zuzuordnen ist (etwa die von Liszt mißverstandenen „Ungarischen Rhapsodien"), schmälert nichts an der Größe und Nachwirkung seines Gesamtschaffens.

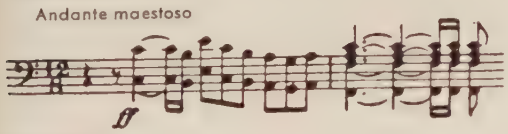
Orchesterwerke:

„Bergsinfonie" (1853, zweite Fassung 1857), nach einem Gedicht von Victor Hugo. – 37 Min.

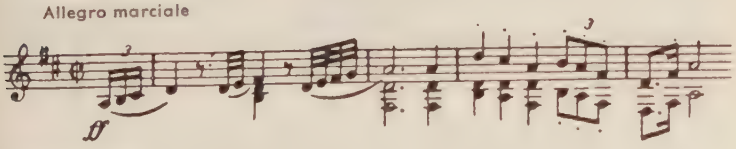
„Tasso. Lamento e trionfo" (1849 als Ouvertüre zu Goethes „Tasso", 1854 als sinfonische Dichtung). – 19 Min.

Liszt: Aus den sinfonischen Dichtungen

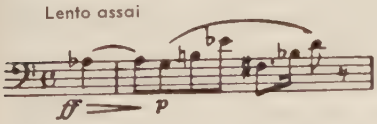
„Tasso"

„Les préludes"

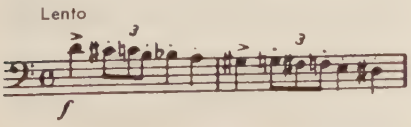


„Mazeppa"



„Faust-Sinfonie"



„Dante-Sinfonie" (Zwölfton-Thema)

„Les préludes" (1854), geplant als Ouverture zu vier Männerchören, dann sinfonische Dichtung, nachträglich mit dem gleichnamigen Gedicht von Lamartine „erläutert". – 15 Min.

„Orpheus" (1854), ursprünglich gedacht als Ouverture zu Glucks gleichnamigem Werk. – 12 Min.

„Prometheus" (1850 als Ouverture zu Herders „Entfesseltem Prometheus", 1855 als selbständige sinfonische Dichtung mit Chor und Soli). – 68 Min.

„Mazeppa" (1854), entstanden aus einer gleichnamigen Klavieretude nach Victor Hugos Gedicht. – 17 Min.

„Festklange" (1854), als Ouverture zu Schillers „Huldigung der Künste" aufgeführt.

„Heldenklage" (1857), Trauermarsch, hervorgegangen aus einer zwanzig Jahre früher geplanten Sinfonie.

„Hungaria" (1856), viergeteilte Huldigung an des Komponisten ungarische Heimat, eigentlich eine „Rhapsodie". – 21 Min.

„Hamlet" (1886, aber 30 Jahre früher entstanden), eher eine einleitende Bühnenouverture als eine selbständige sinfonische Dichtung. – 10 Min.

„Hunnenschlacht" (1857), Übertragung des gleichnamigen Gemäldes von Kaulbach in Töne. – 15 Min.

„Die Ideale" (1857), nach Schillers Gedicht, geplant als dreisätzige Sinfonie. – 30 Min.

„Eine Faust-Sinfonie" (1857), drei Sätze: Faust / Gretchen / Mephisto; Schlußsatz mit Männerchor und Tenorsolo. – 70 Min.

„Zwei Episoden aus Lenaus ‚Faust'" (1857), Nächtlicher Zug / Tanz in der Dorfschenke (letzterer als Mephisto-Walzer mehrfach bearbeitet).

„Sinfonie zu Dantes ‚Divina Commedia'" (1857), drei Sätze: Inferno / Purgatorio / Magnificat (letzteres mit Chor). – 45 Min.

Konzerte:

1. Klavierkonzert Es-Dur (1855), viersätzig, erster und zweiter Teil gehen unmittelbar ineinander über. – 20 Min.

2. Klavierkonzert A-Dur (1857), gegenüber dem stählernen 1. Konzert weicher, empfindsamer. – 20 Min.

„Totentanz" (1865), Paraphrase für Klavier und Orchester in Variationen über den alten Kirchengesang ‚Dies irae', angeregt durch ein Gemälde „Der Triumph des Todes".

„Fantasie über ungarische Volksmelodien", eine Bearbeitung der 14. Ungarischen Klavierrhapsodie.

„Wandererfantasie", Schuberts gleichnamiges Werk, bearbeitet für Orchester und Klavier.

Klaviermusik:

„Zwölf Etüden" (drei Fassungen: 1826, 1838, 1851), meist mit Überschriften versehen, so „Mazeppa", „Vision", „Ricordanza".

„Paganini-Etüden" (zwei Fassungen: 1838, 1851), bekannteste die „Campanella" (Glöckchenetüde).

„Konzertetüden", drei von 1849 mit den Titeln „Il lamento", „La leggierezza", „Un sospiro", zwei von 1863 mit den Titeln „Waldesrauschen", „Gnomenreigen".

„Années de pèlerinage" („Pilgerschaftsjahre", entstanden von 1835–1877, dazu Nachträge von 1883). Erstes Jahr: „Schweiz" (darunter „Tellskapelle", „An einer Quelle"). Zweites Jahr: „Italien" (darunter „Sposalizio", „Pensieroso", „Dante-Sonate"). Drittes Jahr: nachträgliche Sammlung (darunter „Wasserspiele").

„Apparitions" – „Consolations" – „Liebesträume" (1834, 1849, 1850).

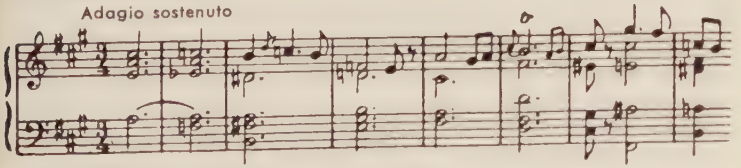
„Harmonies poétiques et religieuses" (1853 veröffentlicht), 10 Stücke, ursprünglich angeregt durch ein gleichnamiges Gedicht von Lamartine.

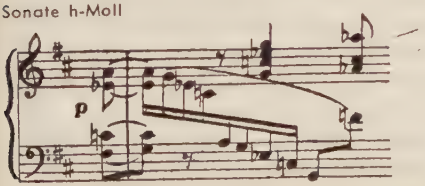
„Zwei Legenden" (1866): „Vogelpredigt des heiligen Franziskus von Assisi", „Franziskus von Paula über die Wogen schreitend".

Sonate h-Moll (1853), Liszts einzige Sonate, eher als Fantasiesonate zu bezeichnen, dem Gehalt nach eine Ballade. Liszts bedeutendstes Klavierwerk, vergleichbar – unter Berücksichtigung der Zeitunterschiede – Schuberts „Wandererfantasie" und Schumanns C-Dur-Fantasie.

Klavierkonzert Es-Dur

Klavierkonzert A-Dur



Sonate h-Moll

Rhapsodien: neunzehn Ungarische Rhapsodien im Formenmuster: langsam/schnell (1851–1883), schwungvoll-virtuose Unterhaltungsstücke. Der Irrtum Liszts war, die von Zigeunerkapellen aufgeputzten Themen als „Volksmusik" anzusehen. Gehaltvoller die „Spanische Rhapsodie" von 1863.

Ferner: Zwei Balladen, Fantasie und Fuge über b-a-c-h, Präludium über Bachs „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen" (darüber auch Variationen), Scherzo und Marsch, Polonäsen, Walzer, kleinere Werke, zahlreiche Bearbeitungen.

Vokalwerke:

Der 13. Psalm (1853), für Tenor, vierstimmigen Chor, Orchester.

Graner Messe (Missa solemnis zur Einweihung des Doms zu Gran Ungarn 1856), für Soloquartett, Chor, Orchester; musikdramatisch aus einem Kern entwickelt.

„Legende von der heiligen Elisabeth" (1865, Text Otto Roquette), eines der wichtigsten Oratorien nach Handel, leitmotivisch, mit Gregorianischem Choral, stark dramatisch, vorwiegend auf den Solisten ruhend. – 175 Min.

„Ungarische Krönungsmesse" (1867), für drei Soli, Chor und Orchester.

„Christus" (1873, Texte aus der Heiligen Schrift und der katholischen Liturgie), dreiteiliges, starker auf den Chören ruhendes Oratorium. „Weihnachtsoratorium", „Nach Epiphania", „Passion und Auferstehung". Aus der katholischen Kirchenmusik geboren. – 160 Min.

Viele kleinere, besonders auch Männerchorwerke.

82 Klavierlieder, davon einige auch mit Orchester. Texte französisch, englisch, italienisch, ungarisch, vor allem deutsch (Goethe, Schiller, Heine, Uhland, Freiligrath u. a.); am bekanntesten: „Es muß ein Wunderbares sein" (Text Oskar von Redwitz); zu nennen noch etwa: „Morgens steh ich auf und frage", „Loreley", „Du bist wie eine Blume" (alle nach Heine); „Der du von dem Himmel bist", „Freudvoll und leidvoll", „Kennst du das Land", „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" (alle nach Goethe).

Lesenswert Liszts Schriften: „Friedrich Chopin", „Richard Wagner", „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" (zu vergleichen mit Bartók), Analysen von Werken anderer Komponisten.

Locatelli, Pietro (1695–1764, Italiener), Schüler von Corelli, viel auf Reisen (zeitweise im Gefolge Augusts des Starken), am längsten ansässig in Amsterdam, wo er auch gestorben ist. Als hervorragender Violinist erweiterte er die Spieltechnik seines Instruments. Werke: Concerti grossi, Sonaten für Violine, für Flöte, Konzerte für 4 Violinen usw.

Logroscino, Nicola (1698–nach 1765, Italiener), wirkte in Palermo, vor allem aber in Neapel; hier einer der ersten bedeutsamen Vertreter der Buffooper; u. a. „Il governatore" (1747), „Giunio Bruto" (Opera seria, 1748).

Lortzing, Gustav Albert, geboren am 23. Oktober 1801 in Berlin als Sohn eines Lederhändlers, der jedoch mit seiner Frau bald zur Bühne ging. Lortzing eignete sich seine Kenntnisse im praktischen Theaterleben an. Zunächst einige Jahre als Sänger und Schauspieler in Aachen und Köln, dann in Detmold; 1833–1844 als Sänger-Schauspieler in Leipzig, anschließend ein Jahr als Kapellmeister; 1846–48 in Wien, anschließend nochmals in Leipzig; seit 1850 bis zu seinem Tode am 21. Januar 1851 in Berlin. Die letzten Lebensjahre war er ständig in Unterhaltssorgen für seine große Familie. Die geschickt gebauten Textbücher mit wirkungsvollen Rollen und gemütvoll-heiteren Szenen schrieb Lortzing für seine Spielopern meist selbst; seinen Sinn für Publikumswirksamkeit bewies er durch eingestreute – vielfach biedermeierliche – Lieder („Auch ich war ein Jüngling mit lockigem Haar", „Das kommt davon, wenn man auf Reisen geht" usw.) und zierliche Tänze. Seine reichen melodischen Einfälle, zudem die Fähigkeit, mit kunstvollen musikalischen Mitteln witzige Szenen aufzubauen (Billardszene im „Wildschütz", Kantate in „Zar und Zimmermann" usw.), haben seinen Hauptwerken ein Bühnenleben gesichert, das nunmehr bereits über ein Jahrhundert unvermindert anhält. Immer wieder aufgeführt werden:

„Zar und Zimmermann" (1837), eine Verwechslungskomödie (Untertitel „Die beiden Peter"). Peter der Große als Geselle auf einer holländischen Werft mit „Haupt- und Staatsaktion", Hauptrolle der aufgeblasene Bürgermeister van Bett („Oh, ich bin klug und weise"). – 160 Min.

„Der Wildschutz oder Die Stimme der Natur" (1842; nach Kotzebue), Lortzings bedeutendstes Werk, Hauptrolle der Schulmeister Baculus, der als angeblicher Wilddieb nur seinen eigenen Esel erschossen hat („Fünftausend Taler", Billardszene usw.), aber durch munteres Intrigenspiel einer sich verkleidenden Baronswitwe aus der Klemme kommt. – 160 Min.

„Undine" (1845; nach Fouqué), „romantische Zauberoper" mit musikalischen Leitmotiven. Die Wassernixe Undine zieht es zu den Menschen, doch die Welt gibt ihr kein Glück; mit dem geliebten Manne kehrt sie in ihre Heimat zurück. Heitere Zwischenszenen. Hauptfigur: der Wasserfürst Kuhleborn. – 175 Min.

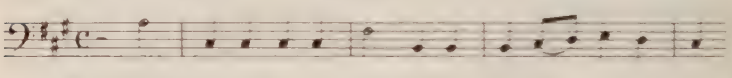
„Der Waffenschmied" (1846; nach Friedrich Wilhelm Zieglers „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person"). Graf Liebenau und sein Knappe Georg dienen unerkannt beim Waffenschmied Stadinger, der die Adeligen nicht mag und daher seine Tochter lieber dem „Gesellen Konrad" gibt – und damit in Wirklichkeit dem Grafen. Zwar nicht leitmotivisch gearbeitet, doch

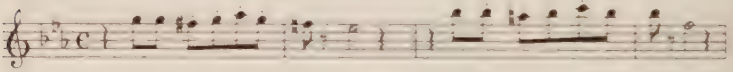
die Arie „Du läßt mich kalt von hinnen scheiden" als immer wieder auftauchendes Erinnerungsthema verwendet. – 160 Min.

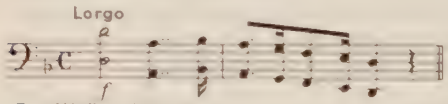
„Die Opernprobe" (1851; Einakter). Auf dem Schloß eines musikbesessenen Grafen, wo auch die Diener Rezitative singen mussen, findet der junge Reinthal auf der Flucht vor einer Zwangsehe, ohne es zu wissen, seine ihm bestimmte Braut. Verwechslungsspiel mit glücklichem Ende.

Die Opern „Ali Pascha von Janina" (1828), „Die beiden Schützen" (1837; Verwechslungskomodie , „Caramo oder Das Fischerstechen" (1839), „Hans Sachs" (1840; stofflich den „Meistersingern" verwandt), „Zum Großadmiral" (1847), „Die Rolandsknappen" (1849), das Liederspiel „Der Pole und sein Kind" (1832), „Regina" nachgelassene Oper, 1899) konnten sich auch in Neubearbeitungen auf die Dauer nicht durchsetzen. Lortzing schrieb ferner Bühnenmusiken (u. a. zu Grabbes „Don Juan und Faust") und das Oratorium „Die Himmelfahrt Christi" (1829).

Lortzing: aus den Opern „Zar und Zimmermann"



„Der Wildschutz" (Billardszene)

„Undine" (Kühleborn-Motiv)



„Der Waffenschmied"

Lothar, Mark (geb. 1902), schreibt u. a. Film- und Schauspielmusik, Lieder, vor allem komische Spielopern um Sonderlinge, so „Tyll" (1928, Text H. v. Konigsgarten), „Lord Spleen" (1930, nach Ben Jonson von H. v. Königsgarten),

„Münchhausen" (1933, Text W. M. Treichlinger), „Schneider Wibbel" (1938, Text H. Muller-Schlösser), „Rappelkopf" (1958, Text nach Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind" von W. M. Treichlinger).

Lotti, Antonio (um 1667–1740, Italiener), hauptsächlich in Venedig tätig, 1717–19 in Dresden; in Kirchenmusik (Messen, Motetten) wie Opernkomposition (21 Opern, u. a. „Ascanio" 1718) Vertreter der spätvenezianischen Schule.

Lourié, Arthur (geb. 1892, Russe), nach dem 1. Weltkrieg in Frankreich, seit 1941 in den USA; religioser Mystiker von kuhn vorstoßender Tonsprache. Schrieb u. a. Kammermusik, Vokalwerke mit verschiedenen Instrumenten (so „Liturgische Sonate" 1928 für Chor, Orchester und Klavier, eine Suite nach seiner Oper „Das Fest wahrend der Pest" 1945 mit Solostimme und Chor, zwei Sinfonien).

Loewe, Karl (1796–1869), wirkte vor allem in Stettin als Kantor und Musikdirektor, schrieb Opern, viele Chorwerke (u. a. Oratorium „Gutenberg" 1837), Kammermusik, doch ist er nur noch bekannt als der eigentliche Schöpfer der Ballade. Er trug seine Balladen als Sänger und Klavierbegleiter selbst vor. Es sind nicht mehr Strophenlieder, sondern durchkomponierte, dramatisch-epische Tongedichte, in denen die Musik nicht minder fortschreitet als die geschilderte Handlung. Die mehr lyrischen Gebilde (etwa „Die Uhr", „Tom der Reimer") sind verblaßt, die dramatischen dagegen haben sich meist gehalten; u. a. „Edward" (Text von Herder), „Erlkönig" (Goethe), „Herr Oluf" (Herder), „Hochzeitslied" (Goethe), „Heinrich der Vogler" (N. Vogl), „Fridericus Rex" (W. Alexis), „Prinz Eugen" (Freiligrath), „Der gefangene Admiral" (Strachwitz), „Odins Meeresritt" (A. W. Schreiber), „Archibald Douglas" (Fontane), „Der Zauberlehrling" (Goethe).

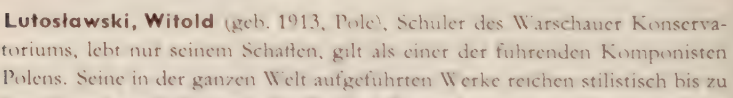
Lualdi, Adriano (geb. 1885, Italiener), Konservatoriumsdirektor in Florenz; impressionistische, teilweise exotische Färbung, neuklassizistische Haltung kennzeichnen seine Kompositionen. Bühnenwerke (u. a. „Die heilige Katharina von Siena" 1949, „Der karibische Mond" 1953), sinfonische Dichtungen, Kammermusik, Vokalwerke, Filmmusik.

Luening, Otto (geb. 1900, Nordamerikaner), bekannt vor allem durch seine Versuche mit elektronischer Musik, z. B. „Sinfonische Variationen für Tonband und Orchester" (1954), auch entsprechende Ballette.

Lully, Jean-Baptiste (geb. 1632 in Florenz, gest. 1687 in Paris; der ursprüngliche Name Giovanni Battista Lulli wurde französiert). Der Müllerssohn kam 1646 als Sprachlehrer und Musikpage der Prinzessin Monpensier nach Paris, gehörte bald zu den berühmten 24 Violons du roi Ludwigs XIV. 1653 ernannte ihn der König zum Hofkomponisten und später zum Leiter eines eigenen Orchesters „Les petits violons" (16 Streicher), das die „24 Violons" an Lei-

stung übertraf. Seinen großen Einfluß auf den König (Ludwig XIV. trat in von Lully komponierten Balletten mit auf) nutzte der als Komponist, Kapellmeister, Geiger, Tänzer und Schauspieler geschätzte Meister bedenkenlos für persönliche und künstlerische Zwecke aus. Durch den ausgezeichneten Librettisten Ph. Quinault (1635–88), der auch ein Opernbuch für Gluck schrieb, erhielt er jene französisch geschriebenen Unterlagen strenger Formung, die ihn zum Begründer der großen französischen Nationaloper machten. In den fünfaktigen Hauptwerken verband er dramatisch sinnvolle Ballette, mächtige Chöre, straff geführte Soli und ein stimmig gehaltenes Orchester zu oft geradezu stolzer Wirkung; wesentlich seine Entwicklung der französischen Ouverture mit der Folge: langsam schnell langsam. Insgesamt 18 Opern (u. a. „Alceste" 1674, „Armida" 1686" und zahlreiche Ballette (u.a. „Der Triumph der Liebe" 1681, „Der Tempel des Friedens" 1685). Die aus seinen Opern zusammengestellten Orchesterstücke (mit vorangehender Ouvertüre) wurden bedeutsam für die Entwicklung der Instrumentalsuite.

Lully: Ouvertürenbeginn eines „Königsballetts"



Lutosławski, Witold (geb. 1913, Pole), Schüler des Warschauer Konservatoriums, lebt nur seinem Schaffen, gilt als einer der führenden Komponisten Polens. Seine in der ganzen Welt aufgeführten Werke reichen stilistisch bis zu Bartók und zur Reihentechnik. Sie sind fast rechnerisch verdichtet, nehmen zuweilen Züge der polnischen Folklore an, verraten dann wieder einen – von seelischen Gestimmtheiten getragenen – unverwechselbaren persönlichen Stil. Schrieb u. a. Musik für Rundfunk, Film, Bühne (jedoch keine Oper), Lieder mit Klavier-, Kammermusik- und Orchesterbegleitung, Klavier- und Kammermusik, vor allem Orchesterwerke, u. a. eine viersätzige Sinfonie (1947), eine Trauermusik für 60 Streicher (1958).

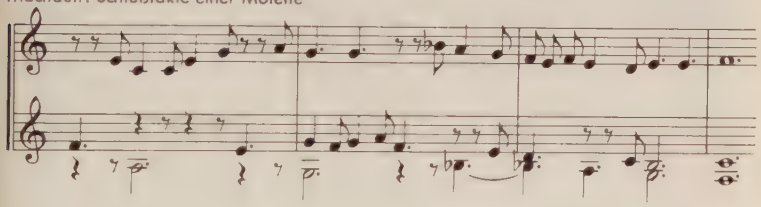
Lutyens, Elizabeth (geb. 1906, Engländerin), unorthodoxe Zwölftonkomponistin; schrieb Orchesterwerke, Streichquartette, dramatische Werke („Penelope" 1950), Instrumentalkonzerte, Klavier- und Vokalwerke.

Maasz, Gerhard (geb. 1906), erstrebt lebendigen Ausdruck in kunstvollem, doch problemlosem Musizieren; u. a. „Hamburgische Tafelmusik" (1934), Orgelpartita mit Orchester, Klavierkonzert, Kammer-, Film-, Vokalmusik, Oper.

MacDowell, Edward (1861–1908, Nordamerikaner), studierte in Amerika, Frankreich, Deutschland. Spätromantiker, schrieb einst vielgespielte sinfonische Dichtungen (u. a. „Indianische Suite" 1895), Klavierkonzerte; besonders bekannt waren seine meist betitelten Klaviersonaten und -stücke; ferner etwa hundert Lieder.

Machault, Guillaume de (auch Machaut; zwischen 1300 und 1305–1377, Franzose), Hauptvertreter der Ars nova, teils von Paris und teils von Florenz aus beeinflußt. Als Priester, Dichter, Musiker lebte er an den Höfen von Luxemburg, der Normandie, Frankreichs. Seine Messen, Motetten, Rondeaus, Balladen, Chansons sind zwei- bis vierstimmig.

Machault: Schlußtakte einer Motette



Mackeben, Theo (1897–1953), Kapellmeister und Komponist, besonders bekannt durch Musik zu über 50 Tonfilmen sowie durch Operetten und Bühnenmusik, während er mit seinen Orchesterwerken und seiner Oper „Manuela" (1937) wenig Erfolg hatte.

Mackenzie, Alexander (1847–1935, Engländer), studierte in jungen Jahren in Deutschland, wirkte in seiner Heimat als Dirigent und Akademieleiter. Klangfroher Spätromantiker, deutsche und romanische Einflüsse. Bekannt durch sinfonische Dichtungen, Rhapsodien, Balladen, Oratorien (u. a. „Bethlehem" 1894), Operetten und Opern („The troubadour" 1886), Konzerte, Kammer- und Klaviermusik, Chöre und zahlreiche Lieder.

Maderna, Bruno (geb. 1920, Italiener), studierte u. a. bei G. F. Malipiero, Dirigent und Komponist; schreibt Zwölfton- und elektronische Musik. Seine wichtigsten Werke sind: „Studien zu Franz Kafkas ‚Prozeß'" (1950, für Sprecher, Sopran und erweitertes Orchester), „Musica su due dimensioni" (1952, für Flöte und stereophonische Elektronik), „Syntaxis" (1958, rein elektronisch), „Notturno" (1956, elektronisch); ferner Konzerte (zwei Klaviere, Flöte), „Kompositionen I und II" für Kammerorchester, Orchesterimprovisationen, Serenade für kleines Orchester u.a.

Mahler, Gustav geboren am 7. Juli 1860 in Kalischt (Böhmen). Er studierte in Wien (u. a. bei Bruckner), wurde Theaterkapellmeister in Hall, dann in Prag, Leipzig, Budapest, Hamburg. 1897–1907 Dirigent, bald

auch Direktor der Wiener Hofoper, daneben auch Leiter der Philharmonischen Konzerte. Seine unerbittlichen Anforderungen an die Wiedergabe der von ihm dirigierten Werke führten zu Zerwürfnissen, so daß er nach Amerika ging als Dirigent der Metropolitan Opera und der New Yorker Philharmoniker. Nach schwerer Krankheit starb er am 18. Mai 1911 in Wien. – „Tradition ist Schlamperei", pflegte Mahler zu sagen, wenn man seinen Forderungen als Dirigent entgegenhielt, er zerstöre die herkömmliche Aufführungsart in Wien. Die „Wahrheit" des aufzuführenden Werkes ging ihm über alles. Was er als Opernchef geleistet hat, wurde Vorbild bis heute. Auch in seinem eigenen Schaffen strebte er nach der Wahrheit, wollte er seiner Zeit den Spiegel vorhalten. Doch da er selbst eine gespaltene Natur war, wurde der Spiegel zum Zerrspiegel. Diese Tragik zwischen Gewolltem und Geschaffenem durchzieht sein ganzes Werk. Monumentales steht neben Flachem, Verfeinertes neben Alltäglichem, gewaltiger Aufwand von äußeren Mitteln neben Stellen „im Volkston", mächtige Hymnen neben schattenhaften Gespinsten.

Solches Gespaltensein findet sich bereits in der Themenbildung, sie heben zuweilen mächtig an, doch dann verflüchtigen sie sich. Ihre Verarbeitung ist ursprünglich sinfonisch, wird später mehr und mehr polyphon-linear, lockert das Harmonische bis an die Grenzen der Atonalität. Der Wille, etwas auszudrücken, macht Mahler zu einem expressiven Musiker und veranlaßt ihn, die Formen der Sinfonie mehr und mehr auszuweiten, häufig Singstimmen heranzuziehen, die orchestrale Gewandung wie seine Zeitgenossen mit immer neuen Farben zu durchwirken.

Je nach dem Standort bezeichnen heute die einen Mahlers Sinfonien als versinkende Übergangserscheinung, die anderen als letzten Gipfel der klassisch-romantischen Sinfonik, wieder andere als den aufgelockerten Boden, aus dem nicht unbedeutende Keime der Neuen Musik aufgegangen sind.

1. Sinfonie D-Dur (1889), viersatzig: Langsam schleppend, wie ein Naturlaut – Kräftig bewegt – Feierlich und gemessen – Stürmisch bewegt, Schlußsatz überwuchtet die Anfangssätze. – 50 Min.
2. Sinfonie c-Moll (1895), fünf umfangreiche Sätze, starkes Orchester, viel Schlagzeug, Fernorchester, Sopran- und Altsolo, Chor; sogenannte „Auferstehungssinfonie". Sätze: Allegro maestoso – Andante con moto – In ruhig fließender Bewegung – Sehr feierlich – Finale. – 100 Min.

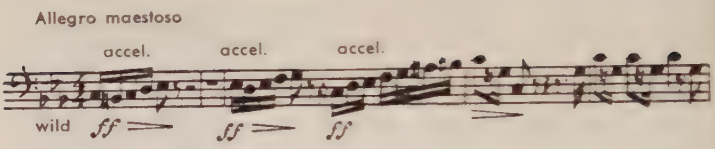
3. Sinfonie d-Moll (1896), umfangreich, mit Altsolo, Frauen- und Knabenchor. Sogenannte „Natursinfonie" nach den (später gestrichenen) Satzüberschriften: Pan erwacht, Der Sommer zieht ein – Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen – Was mir die Tiere im Wald erzählen – Was mir der Mensch erzählt – Was mir die Engel erzählen – Was mir die Liebe erzählt (Texte von Nietzsche und aus „Des Knaben Wunderhorn"). – 90 Min.
4. Sinfonie G-Dur (1901), verkleinertes Orchester (keine Posaunen), mit Sopransolo. Sätze: Bedächtig, nicht eilen – In gemächlicher Bewegung – Ruhevoll – Sehr behaglich (Text aus „Des Knaben Wunderhorn"). – 55 Min.
5. Sinfonie cis-Moll (1904), Riesenorchester, keine Gesangsstimme. Fünf Sätze: Trauermarsch, in gemessenem Schritt, streng, wie ein Kondukt – Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz – Kräftig, nicht zu schnell – Adagietto. Sehr langsam – Rondo-Finale. – 75 Min.
6. Sinfonie a-Moll (1906), die sogenannte „Tragische", mit Riesenorchester. Sätze: Allegro – Andante – Scherzo – Allegro energico (beherrschender Schlußsatz). – 70 Min.
7. Sinfonie e-Moll (1908), Orchester mit Zupfinstrumenten, dreisätzig, jeder Satz nochmals unterteilt: Langsame Einleitung. Allegro con fuoco – Schattenhaft. Andante amoroso – Rondo-Finale. Allegro ordinario. – 80 Min.
8. Sinfonie Es-Dur (1910), „Sinfonie der Tausend", so genannt nach dem gewaltigen Aufgebot der Mittel: hundert Orchestermusiker, dazu Fernorchester, zwei gemischte Chore, Knabenchor, drei Sopran-, zwei Alt-, Tenor-, Bariton- und Baßsolo. Sinfonie und Kantate in einem. Verbindung des alten Hymnus „Veni creator spiritus" mit der Schlußszene aus Goethes „Faust II". – 80 Min.
9. Sinfonie D-Dur (1912 uraufgeführt, 1909 vollendet), viersatzig: Andante commodo – Etwas täppisch und sehr derb – Rondo. Burleske – Sehr langsam und zurückhaltend. – 80 Min.

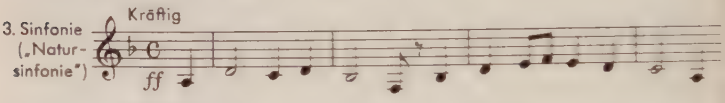
„Das Lied von der Erde" (1911, drei Jahre zuvor entstanden), eine „Sinfonie für Tenor-, Altsolo und Orchester", nach chinesischen Dichtungen (Übertragung Hans Bethge), sechs sinfonisch gehaltene Teile über einen inhaltlich und motivisch-musikalisch einheitlichen Gedanken: Das Trinklied vom Jammer der Erde – Der Einsame im Herbst – Von der Jugend – Von der Schönheit – Der Trunkene im Frühling – Der Abschied. – 75 Min.

G. Mahler: aus den Sinfonien

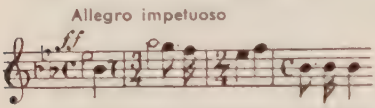
1. Sinfonie

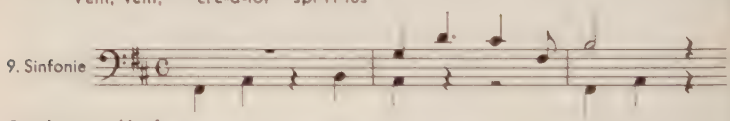
2. Sinfonie („Auferstehungssinfonie")





8. Sinfonie („Sinfonie der Tausend")





Orchesterlieder:

(auch als Klavierlieder), z. T. in Sinfonien verwendet:

Aus „Des Knaben Wunderhorn", 12 Lieder: Der Schildwache Nachtlied – Verlorne Müh' – Trost im Unglück – Wer hat dies Liedlein erdacht? – Das irdische Leben – Des Antonius von Padua Fischpredigt – Rheinlegendchen – Lied des Verfolgten im Turm – Wo die schönen Trompeten blasen – Lob des hohen Verstands – Es sungen drei Engel – Urlicht.

„Lieder eines fahrenden Gesellen" (Texte von Mahler): Wenn mein Schatz Hochzeit macht – Ging heut morgen übers Feld – Ich hab ein glühend Messer – Die zwei blauen Augen.

„Kindertotenlieder" (1905; Texte von Rückert): Nun will die Sonn' so hell aufgehen – Nun seh ich wohl – Wenn dein Mütterlein – Oft denk ich, sie sind nur ausgegangen – In diesem Wetter.

Ferner: 6 Einzellieder (darunter berühmt die „Revelge", „Um Mitternacht"), 14 Lieder aus der Frühzeit, die Kantate „Das klagende Lied", eine Früh-

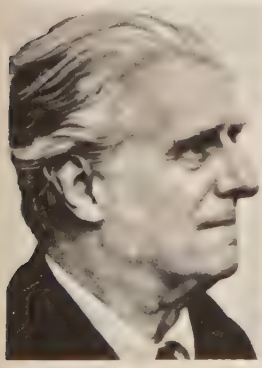
oper „Die Argonauten", Skizzen zu einer 10. Sinfonie, Märchenspiel „Rübezahl", Bearbeitungen (Webers „Drei Pintos").

Maillard, Louis (genannt Aimé [Maillart]; 1817–1871, Franzose), gewann den Großen Rompreis, schrieb sechs Opern, von denen „Das Glöckchen des Eremiten" („Les dragons de Villars" 1856), infolge der flachen, eingängigen Melodik noch heute beliebt ist: Das Glöckchen von Villars ertönt angeblich, wenn sich eine Frau des Dorfes vergißt; dieser Aberglaube wird dazu benützt, Flüchtlinge heimlich über die Grenze zu schaffen, weil der diensttuende Sergeant über einem Stelldichein selbst seine Pflicht verletzt hat.

Malawski, Artur (1904–1958, Pole), galt als der bedeutendste in Polen lebende Komponist der ersten Jahrhunderthälfte. Empfindungsmäßig heimatlichem Musikgut verbunden, kompositorisch dagegen westeuropäischen Stilmitteln zugetan; auch im Ausland viel aufgeführt; u. a. 2 Sinfonien (1944, 1956), Sinfonische Etüden für Klavier und Orchester (1948), Tokkata für Klavier und Orchester (1950), Kammermusik in verschiedener Besetzung (bekannt das Klaviertrio), eine Tanzpantomime mit Gesang, Lieder, Schauspielmusik.

Maler, Wilhelm (geb. 1902), studierte u. a. bei H. Grabner, J. Haas, Ph. Jarnach, lehrte in Köln, wurde 1946 Leiter der Nordwestdeutschen Musikakademie in Detmold, seit 1959 Direktor der Hamburger Musikhochschule. Als Komponist außer von seinen Lehrern auch vom frühen Hindemith beeinflußt, doch in seiner rhythmischen Triebkraft, linearen (nicht atonalen) Stimmigkeit, in der Freude am Klang, in der Festigkeit des formalen Baus durchaus selbständig; u. a. Concerto grosso (1928), Konzerte für Cembalo (1929), Violine (1932) und Klaviertrio (1940), Musik für Streichorchester (1938), Orchesterdivertimento „Der Bär" (1936, auch als Streichquartett), „Flämisches Rondo" (1932), Kammer- und Klaviermusik, Oratorium „Der ewige Strom" (1934), Stefan-George-Kantate, Sing- und Spielmusik.

Malipiero, Gian Francesco, geboren am 18. März 1882 in Venedig. Studierte bei E. Bossi, begann schon früh mit dem Komponieren, verwarf aber das meiste wieder, nachdem er bei einem Studienaufenthalt in Paris die neuere französische Musik kennengelernt hatte. Zwar wirkte er als Kompositionslehrer (über ein Jahrzehnt auch als Direktor des Marcello-Konservatoriums in Venedig), doch wollte er in der Hauptsache als Komponist leben und schuf Werk um Werk. Mittelbar und unmittelbar hat er auf die Entwicklung der neueren Musik Italiens eingewirkt. – Das Werk Malipieros kreist trotz verschiedener Entwicklungsstufen um einen bald mehr, bald weniger



erkennbaren Kern: um die Einfachheit. Er stellt unverschleierte Gegensätze auf, verzichtet weitgehend auf polyphone Verschlingungen, kennt keine thematische Arbeit im Sinne der Klassik und Romantik, setzt an die Stelle musikalisch tragender Themen bestimmte Urklänge (etwa die leeren Streicherquinten oder Vogelrufe) und läßt aus ihnen mehrtonale Bildungen herauswachsen, bewegt sich mit Vorliebe innerhalb der Diatonik, fügt wohl auch gregorianische Wendungen ein, meidet das überlieferte Rezitativ und geht auf Monteverdis melodisch klaren Sprechgesang zurück, greift nicht zu verwickelten kompositorischen oder klanglichen Kunstmitteln (daher auch seine Ablehnung jeder Art von Programmusik), spiegelt nicht künstlerisches Artistentum, sondern das Einfache – häufig bis zu bewußter Flachheit. So enthalten vor allem seine späteren, nach der impressionistischen Periode geschriebenen Werke vielfach musikalische Kurzgedanken oder „Sinnsprüche", die erst durch verbindende Zwischenspiele in einen größeren Zusammenhang gebracht, zu einem größeren Ganzen verstrebt werden.

Trotz der grundsätzlichen Einfachheit von Malipieros musikalischem Denken ist das alle Gattungen der Musik einbeziehende Werk vielschichtig; eine gewisse Erleichterung beim Anhören ergibt sich, wenn man an den Wendepunkt denkt, der ungefähr mit dem Ausbruch des ersten Weltkrieges in Malipieros Schaffen erkennbar wird.

Bühnenwerke:

Die Texte oder Handlungsaufrisse seiner Bühnenwerke schrieb Malipiero meist selbst (zuweilen nach anderen Dichtern).

„Pantea" (1920, eine Pantomime, 1932 in neuer Fassung).

„L'Orfeide" (1925), eine Trilogie: „Der Tod der Masken" (die überlieferten Maskenfiguren der Bühnen werden zum Absterben verurteilt) – „Sieben Canzonen" (nicht mehr Bühnen-, sondern natürlicher Gesang im Freien) – „Orpheus oder Die achte Canzone" (bei ihr schläft eine Aristokratengesellschaft ein, alte Beckmesser rümpfen die Nase, nur die Kinder begreifen).

„Drei Goldoni-Komödien" (1926) und zwar „Das Kaffeehaus" – „Herr Brummbär" – „Skandal in Chioggia" (Buffoopern).

„Philomela und der Narr" (1926).

„Der falsche Harlekin" (1928).

„Die Adler von Aquileja" (1928).

„Die Raben von San Marco" (1928, Musik ohne Texte, nach Boccaccio).

„Merlin, Meister der Orgeln" (1928).

„Torneo notturno", eine „Komödie des Todes" (1931; sieben dramatische Nachtbilder).

„Die Legende vom vertauschten Sohn" (1934, Text L. Pirandello); ein geistig und körperlich mißgestalteter Königssohn wird gegen ein schönes Kind

einer einfachen Mutter vertauscht, doch die Thronfolge tritt der Verdummte an.

„Julius Cäsar" (1935, nach Shakespeare).

„Antonius und Cleopatra" (1938, nach Shakespeare).

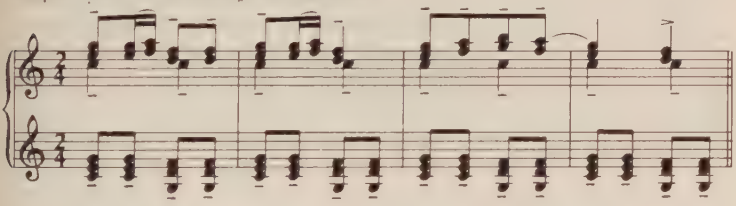
„Hekuba" (1941, nach Euripides).

„Das Leben ein Traum" (1941, nach Calderón).

„Die heitere Schar" (1943).

„Der verlorene Sohn" (1957).

„Die gefangene Venus" (1957).

Malipiero: aus der Komödie „Das Kaffeehaus"

Instrumentalmusik:

Sinfonien: obwohl meist mit Überschriften versehen, keine Programmsinfonien. Wieviele Sinfonien Malipiero geschrieben hat, ist nicht genau feststellbar, da er manches Werk zurückgezogen hat. Aus der späteren Zeit u. a.: Jahreszeitensinfonie (1934), Elegische Sinfonie (1937), Glockensinfonie (1945), Sinfonie „In memoriam" (1948), Echosinfonie (1948, mit zwei konzertierenden Klavieren), Streichersinfonie (1949), Liedersinfonie (1950), Tierkreissinfonie (1952, Zwölf-Monate-Sinfonie mit zwölf Teilen, also ähnlich wie die Jahreszeitensinfonie), Sinfonia per antigenida (1962).

„Pausen des Schweigens" (1917), Orchesterinventionen, Ricercari und Ritrovari (1928, nur tiefe Streicher und fünf Bläser).

Variationen ohne Thema (1925, für Klavier und Orchester).

Violinkonzert (1932).

Konzert für zwei Klaviere und Orchester (1957); insgesamt 4 Klavierkonzerte.

„Impressionen des Wahren" für Orchester (3 Teile; 1910, 1915, 1922).

Sieben Streichquartette, darunter die „Rispetti e strambotti" (1920), „Stornelli e ballate" (1923), „Cantari alla madrigalesca" (1931), alles ältere italienische Dichtungsformen.

Klaviertrio (1927, mit zweimal sieben – Malipieros mystische Zahl – Zeitmaßen).

„Gesang der Ferne" (Violine und Klavier).

Andere Kammermusik.

Vokalmusik:
Oratorien:
„Der heilige Franziskus von Assisi" (1920).
„Das Abendmahl" (1927).
„Die Passion" (1935).
„Die Erde" (1946).
„Virgils Äneis" (1944, eine „Heroische Sinfonie" für Soli, Chor und Orchester; auch szenisch aufgeführt).
„Prinzessin Ulalia" (1925, Märchenoratorium).

Marcello, Benedetto (1686–1739, Italiener), hoher Diplomat Venedigs, als Komponist berühmt durch seine 50 Psalmenparaphrasen „Estro poetico-armonico" (1727), die meisten ein- bis vierstimmig mit Tasteninstrument. Ferner Kammermusik, Kantaten, Messen, Oratorien, Kanzonen, Opern. Die Spottschrift „Il teatro alla moda" liegt auch deutsch vor („Sichere und leichte Methode, wie man italienische Opern komponieren und aufführen kann").

Marchand, Louis (1669–1732, Franzose), zählt zu den bedeutenden Meistern der älteren französischen Klavier- und Orgelspieler und Komponisten, schrieb u. a. Werke für seine Instrumente; wurde 1717 in Dresden zu einem Wettstreit mit J. S. Bach aufgefordert, dem er aber aus dem Weg ging.

Marinuzzi, Gino (1882–1945, Italiener), u. a. Dirigent an der Mailänder Scala, schrieb vor allem Opern, sinfonische Dichtungen („Sizilianische Suite"), ein Requiem.

Marschner, Heinrich August (1795–1861), studierte zunächst Jura, dann Musik. Nach vorübergehender Tätigkeit in Preßburg ging er 1821 nach Dresden, wurde dort Musikdirektor. 1827–30 am Stadttheater in Leipzig, seit 1831 Hofkapellmeister in Hannover. Schrieb Kammermusik, Klavierwerke, Lieder, Chöre, 11 Opern, deren wichtigste zwischen Weber und E. T. A. Hoffmann auf der einen und Wagner auf der anderen Seite stehen, vor allem „Der Vampyr" (1828), „Der Templer und die Jüdin" (1829) und sein Hauptwerk „Hans Heiling" (1833), in denen viel von Wagners „Fliegendem Holländer" vorweggenommen ist.

Martin, Frank (geb. 1890, Schweizer), wirkte am Genfer Jaques-Dalcroze-Institut, dann in Amsterdam, zuletzt an der Kölner Hochschule für Musik. Als Komponist bemüht um klare Formgebung, wozu auch die Auflichtung des später verwendeten Zwölftonsystems gehört, Sinn für (zuweilen impressionistische) Klänge. U. a. Kammeroratorium „Der Zaubertrank" (Tristan-und-Isolde-Stoff, Text J. Bédier, szenisch 1948), „Der Sturm" (Oper nach Shakespeare, 1956), die Oratorien „In terra pax" (1945), „Golgatha" (1947), „Mysterium von der Geburt des Herrn" (1959, szenisch 1960); ferner „Der Cornet" (1943, nach Rilke; Altstimme und Kammerorchester), zahlreiche Instrumentalballaden in verschiedener Besetzung, „Kleine konzertante Sin-

fonie" (1946, zwei Streichorchester, Harfe, Cembalo, Klavier), Sinfonie für großes Orchester (1938), Etüden für Streichorchester (1956), Konzert für Bläser, Pauken, Schlagzeug, Streichorchester (1949), Violinkonzert, Cembalokonzert, Kammermusik, Ballette („Der Kaninchenbau" 1957).

Martinet, Jean-Louis (geb. 1912, Franzose), durchwandert vorurteilslos alle Richtungen vom Impressionismus bis zum Zwölftonsystem, ohne sich dauernd zu binden; u. a. „Vier sinfonische Sätze" (1953–55), dreiteilige sinfonische Dichtung „Orpheus" (1945), Trilogie „Prometheus" (1947), Werke für Chöre und Orchester, Variationen fur Streichquartett.

Martini, Giovanni Battista (1706–1784, Italiener), auch „Padre Martini" genannt, weltberühmter Lehrer (u. a. Mozarts, Johann Christian Bachs), schrieb Messen, Oratorien, Litaneien, Duette, Sonaten für Tasteninstrumente u. a.; besonders geschätzt als Musiktheoretiker.

Martinon, Jean (geb. 1910, Franzose), bekannter Pariser Dirigent, schrieb u. a. Musikdrama „Hekuba" (1956), Chorsinfonie „Gesang der Gefangenen", „Lyrisches Konzert" fur Streichquartett und Orchester, „Heiteres Konzert" für Violine und Orchester, Sinfonien, Kammer- und Klaviermusik, Vokalwerke, Ballett.

Martinu, Bohuslav (1890–1959, Tscheche), anfangs Orchestermusiker in Prag, 1923–40 als Komponist in Paris, in den Vereinigten Staaten und der Schweiz. Wesentlich angeregt durch Honegger, Milhaud, Stravinsky; schrieb einen eigenen, unkonventionellen Stil, musikalisch, schwungvoll. Bekannt vor allem durch Orchesterwerke, u. a. „Halbzeit" (1925, Impressionen von einem Fußball-Landerspiel), „Das Getummel" („La bagarre", 1927, nach Lindberghs Landung bei Paris), 7 Sinfonien, eine „Konzertante Sinfonie" fur zwei Streicher, zwei Blaser, Klavier, Streichorchester (1949, angeregt durch Haydns gleichnamige Sinfonie), ein viel gespieltes Concerto grosso (1941), „Parabeln" (1959), drei Klavierkonzerte, eines mit zwei Klavieren, Cellokonzerte, Cembalokonzert, Violinkonzert, Oboenkonzert, 7 Streichquartette, Oratorium „Das Gilgamesch-Epos" (1957), Ballette, Opern wie „Soldat und Tänzerin" (1928), „Stimme des Waldes", „Komodie auf der Brucke" (beides Funkopern, 1935 und 1937), „Die Heirat" (Fernsehoper 1954, auf der Buhne 1956), „Wovon die Menschen leben" (1956), „Die griechischePassion" (1959), die surrealistische Traumoper „Julietta" (deutsch 1959, uraufgeführt 1938, Text nach Georges Neveux' Buhnenstuck), „Mirandolina" (1959).

Martín y Soler, Vicente (1754–1806, Spanier), wirkte vor allem in Italien, dann auch in Wien und Petersburg (hier gestorben); schlug mit seinen uber 20 Opern Meister aus dem Felde, die heute beruhmter sind als er; u. a. „Iphigenie in Aulis" (1781), „Una cosa rara" (1786), „L'albore di Diana" (1787).

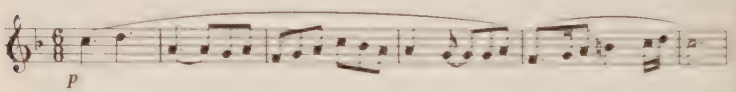
Marx, Joseph (geb. 1882, Österreicher), verbindet nachromantisches Empfinden mit impressionistisch gefärbter Klanggewandung; u. a. „Feste im

Herbst" (1946), zwei Klavierkonzerte (das zweite als „Castelli Romani" bezeichnet, 1931), Vokalwerke (mehr als hundert Lieder, u. a. „Herbstchor an Pan"), Kammermusik. Marx ist auch ein geschätzter Lehrer.

Marx, Karl (geb. 1897), studierte u. a. bei Orff und Hausegger, wirkte in München und Graz, seit 1946 an der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart. Vor allem Vokalkomponist; klar in Melos, linear-polyphon im Satz, ohne die Sing- und Chorstimmen zu überfordern. Werke: Zahlreiche Lieder mit verschiedenen Instrumenten, ferner Chorlieder, Chorkantaten u. a. nach Rilke, Hölderlin, Carossa, Orchester-, Kammermusik-, Klavierwerke.

Mascagni, Pietro 1863–1945, Italiener, neben Leoncavallo Hauptvertreter des Verismo („Auch was er wirklich sieht, schildre der Dichter"). Weltbekannt der Einakter „Cavalleria rusticana" 1890, Text von G. Targioni-Tozzetti und G. Menasci: Mit dem Messer ausgetragener Kampf um die leichtfertige Lola. Berühmtes Intermezzo. – 65 Min.). Ferner: „Freund Fritz" 1891, „Die Rantzau" (1892), „William Ratcliff" (1895), „Iris" (1898, Text von Illica), „Parisina" (1913, Text d'Annunzio), „Der kleine Marat" (1921), „Ja oder die Dame der Folies-Bergeres" (1919, Operette), „Nero" (1935). Keine dieser Opern vermochte den Ersterfolg zu wiederholen.

Mascagni: aus „Cavalleria rusticana"



Massenet, Jules (1842–1912, Franzose, Schüler von A. Thomas, Rompreisträger, schrieb zwar auch Instrumental- und Chorwerke, geschätzte Lieder), errang jedoch internationalen, bis heute andauernden Ruhm durch seine Opern, deren stilistische Mittel er aus allen möglichen zeitgenössischen Werken nahm (Meyerbeer, Wagner, Verdi, italienischer Verismo), aber zu einem unverkennbaren dramatisch-lyrischen Eigenstil verschmolz. Besonders bekannt seine „Manon" (1884, Text nach dem Roman von Abbé Prévost von H. Meilhac und Ph. Gille); zehn Jahre später als Fortsetzung „Le portrait de Manon". Ferner 26 andere Opern, darunter „Werther" (1891, nach Goethe), „Der Cid" (1885); auch biblische Stoffe wie „Maria Magdalena" (1873), „Eva" (1875), „Herodias" (1881), das religiöse Spiel „Der Gaukler unserer lieben Frau" (1902).

Mattheson, Johann (1681–1764 in Hamburg), ein Universalgenie seiner Zeit: Opernsänger, Beherrscher aller Instrumente, Jurist, hervorragender Sprachenkenner, beachtlicher Schriftsteller, Komponist von sechs Opern (darunter „Boris Goudenow" 1710), 24 Kantaten und Oratorien, Klaviersuiten, Flötensonaten u. a. Mit dem jungen Händel befreundet. Gleichzeitig mit ihm wirkte Telemann in Hamburg. Bedeutender als seine Kompositionen

sind die zuweilen scharfen Schriften, in denen er sich für die Neuerungen seiner Zeit einsetzte („Der vollkommene Capellmeister", „Wahrer Begriff des harmonischen Lebens", die Musikenzyklopädie „Grundlagen einer Ehren-Pforte" u. a.). In den letzten vier Jahrzehnten seines Lebens taub.

Maurick, Ludwig (geb. 1898, Holländer), wurde auch in Deutschland bekannt durch Opern wie „Die Heimkehr des Jörg Tilmann" (1935), „Simplicius Simplicissimus" (1938); ferner Bühnen- und Orchestermusik.

Mayr, Johann Simon (1763–1845), gebürtiger Bayer, wirkte meist in Italien (Bergamo). Seinerzeit berühmt wegen der glanzvollen Orchesterparte in seinen Oratorien und etwa 60 Opern.

Mazzocchi, Domenico (1592–1665, Italiener), bedeutsam als einer der frühen Vertreter der römischen Oper, versuchte, den gleichzeitigen Florentiner Deklamationsstil zu bereichern durch kleine Arien und Zwischenspiele; u. a. „La catena d'Adone" (1626).

Mazzocchi, Virgilio (1597–1646, Italiener), Bruder von Domenico Mazzocchi, soll mit „Chi soffre speri" (Wer leidet, hoffe; 1639) die erste komische Oper geschrieben haben.

Medtner, Nikolai (1880–1951, Russe, nach dem alten russischen Kalender 1879 geboren), deutscher Abstammung, wirkte in verschiedenen europäischen Staaten, auch in Amerika, endlich in England; vor allem Klavierkomponist, deutsch in der Verhaltenheit, russisch in plötzlichen Ausbrüchen; wirkungsvoller Satz. Sonaten, einige davon mit Titeln wie „Märchensonate" (c-Moll, op. 25 Nr. 1), „Sonata-Ballade" (op. 27), „Sturmsonate" (op. 35 Nr. 2), viele kleine verdichtete Stücke („Märchen"), drei Klavierkonzerte.

Méhul, Etienne-Nicolas (1763–1817, Franzose), schon als Knabe Organist; wandte sich, ermutigt durch Gluck, der Opernkomposition zu; schrieb insgesamt über vierzig Opern, dazu Ballette, viel Kirchenmusik. Erfolgreichste Oper: „Joseph in Ägypten" (1807, Text von A. Duval). Sein „Heinrich IV." wurde 1797 ausgezischt, weil die Titelgestalt ein König war. Sein „Chant du départ" wurde zeitweise bei fast allen Staatsfeiern gesungen.

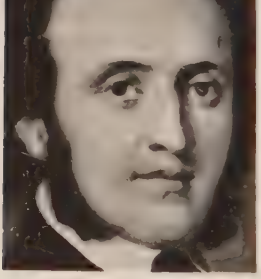
Meißen, Heinrich von s. Heinrich von Meißen.

Melichar, Alois (geb. 1896, Österreicher), Dirigent, Schreker-Schüler, schrieb viele Chöre, Lieder, Orchesterwerke, Klaviermusik, Filmmusik. Umstritten seine Gegnerschaft zur Zwölftonmusik („Musik in der Zwangsjacke").

Mendelssohn, Arnold (1855–1933), entfernter Verwandter von Felix Mendelssohn-Bartholdy, studierte u. a. bei Grell und Kiel in Berlin; Organist und Kirchenmusikdirektor in Darmstadt. Verdient um die evangelische Kirchenmusik. Werke u. a. für Orchester, Kammermusik, Klavier, ferner Chöre mit und ohne Orchester, Opern (darunter „Der Bärenhäuter" 1900).

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, geboren am 3. Februar 1809 in Hamburg als Sohn des Bankiers Abraham Mendelssohn und Enkel des Philosophen Moses Men-

delssohn. Anfangsunterricht bei der klavierspielenden Mutter, dann bei Ludwig Berger (Klavier), C. W. Henning (Violine) und K. F. Zelter (Theorie), vorübergehend auch bei I. Moscheles (Klavier). Zusammen mit seiner begabten Schwester Fanny erregte er frühzeitig ein ähnliches Aufsehen wie Mozart und Nannerl. Trat mit neun Jahren öffentlich auf, komponierte ständig seit seinem elften Lebensjahr. Als Zwanzigjähriger dirigierte er Bachs fast 100 Jahre lang vergessene „Matthäus-Passion". Auf seinen zahlreichen Reisen (Italien, Frankreich, England, Schottland) wurde er durch Zelters Vermittlung auch mit Goethe bekannt. 1833 Musikdirektor in Düsseldorf, 1835 Gewandhauskapellmeister in Leipzig; vorübergehend in Berlin (preußischer Generalmusikdirektor). 1843 gründete er mit Verlegern, Gelehrten und Komponisten das Leipziger Konservatorium. Er starb am 4. November 1847 in Leipzig, kurz nach dem Tode seiner Schwester Fanny.



Körperlich zart und anfällig, von Kindheit auf in wohlhabender Umgebung verwöhnt, sorgfältig erzogen (nicht nur musikalisch), auf geglätteten Bahnen durchs Leben schreitend, niemals zu schweren Entscheidungen gezwungen, seit frühester Zeit bewundert als Spieler und Komponist, immer in der Lage, das Geschaffene sogleich auszuprobieren (im väterlichen Haus wie später im Gewandhaus), liebenswürdig und verbindlich aller Welt gegenüber, ungewöhnlich begabt, gewandt im Auffassen wie im Verwenden des Aufgefaßten – ein solcher Mensch war nicht geartet, sich mit dem großen Erbe der nahen Vergangenheit (Beethoven) oder mit der gegenwärtigen Romantik kämpferisch auseinanderzusetzen. So wurde er zum Meister der „schönen Form"; sie erreichte er durch melodisch untadelige Erfindung, unantastbare Thematik und hervorragend zugeschnittene instrumentale Einkleidung. Das brachte ihm von kritischen Zeitgenossen den Vorwurf ein, seine Werke hätten „zuviel Maß". Mendelssohn hatte auf Randgebieten seines Schaffens Nachahmer, aber keine Nachfahren, die auf seinem Gesamtwerk weitergebaut hätten. Von seinen zahllosen Kompositionen sind vor allem Orchester- und Kammermusik lebendig.

Sieht man ab von den nicht gedruckten Jugendwerken (darunter 12 Sinfonien und 5 Kurzopern), so umfaßt das Schaffen Mendelssohns im wesentlichen:

Instrumentalwerke:

Klavierwerke. – Manches ist vergessen, zumal das, was man heute als Salonmusik bezeichnet; zu erwähnen ist jedoch, daß Mendelssohn rein technisch einen sauberen Klavierstil schrieb, der den bedeutenderer Komponisten oft

übertraf. Aus den 8 Heften „Lieder ohne Worte" (in der Hauptsache zwischen 1834 und 1845 geschrieben) sind hervorzuheben das „Spinnerlied" Nr. 34, das „Allegro vivace" Nr. 47, das „Frühlingslied" Nr. 30. Weitaus bedeutender die „Sechs Präludien und Fugen" op. 35 (1837), die „Variations sérieuses" op. 54 (1841), die Variationen op. 82 und 83, das „Rondo capriccioso" op. 14; ferner 4 Sonaten, Charakterstücke, Fantasien, Capriccios, Präludien und Studien. Für Orgel schrieb er u. a. 6 Sonaten, 3 Präludien und Fugen.

Kammermusik. – Zumeist geistvolle Unterhaltung, gepflegtes Spielen mit geschliffenen Einfällen, keine Auseinandersetzung mit Form oder Gehalt.

Während die Duos (Violinsonate op. 4, Cellosonaten op. 45 und 58, konzertante Variationen für Cello und Klavier op. 17) fast vergessen sind, behaupten die zwei Klaviertrios in d- und in c-Moll (op. 49 und 66) dank ihrer melodischen Frische ihren Platz. Die drei Klavierquartette (op. 1, 2, 3) sind Werke eines Zwölfjährigen. Unter den sieben Streichquartetten ragt das in f-Moll op. 80, hervor (op. 81 ist ein Fragment, ergänzt durch eine spätere Zusammenstellung verschiedener Stücke). Zwei Streichquintette, einst ihres Wohllautes wegen sehr geschätzt (op. 18 und 87). Ferner ein Klaviersextett op. 110, und ein Streichoktett op. 20 (vier Geigen, je zwei Bratschen und Celli).

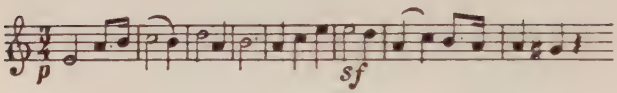
Orchesterwerke. – Von allen Werken Mendelssohns haben sich die Orchesterkompositionen am längsten gehalten, z. T. ihres als „programmusikalisch" empfundenen Inhalts, z. T. ihrer fein ineinanderfließenden Instrumentierung wegen, aber auch wegen ihres unbezweifelbaren Wertes. 6 Konzertouvertüren: „Sommernachtstraum" op. 21, berückender orchestraler Elfenzauber, geschrieben von einem Siebzehnjährigen; die übrigen Teile der Sommernachtstraum-Musik sind erst 15 Jahre später entstanden. „Hebriden" („Fingalshöhle") op. 26, schottische Naturmalerei über ein stehendes Motiv. „Meeresstille und glückliche Fahrt" op. 27, nach Goethe-Gedichten. „Die schöne Melusine" op. 32. „Ruy Blas" op. 95. „Trompetenouvertüre" op. 101.

5 Sinfonien (abgesehen von den Jugendwerken), später meist mit Kennzeichnungen versehen, weil sie der Gattung der sinfonischen Dichtung nahestehen. Wenig bekannt die 1. Sinfonie c-Moll op. 11, und die 2., eine Sinfoniekantate, „Lobgesang" op. 52. Viel gespielt die 3. Sinfonie in a-Moll op. 36, die „Schottische" (1842), auf landschaftliche und seelische Reiseeindrücke aus Schottland zurückgehend, vier pausenlos ineinandergreifende Sätze über ein Grundthema. (37 Min.) – Die 4. Sinfonie A-Dur op. 90, die „Italienische" genannt (1833), entspricht ihrer Kennzeichnung vor allem im Schlußsatz, ebenfalls durch eine Reise angeregt. (28 Min.) – Die 5. Sinfonie D-Dur op. 107, heißt die „Reformationssinfonie", da im letzten Satz der Choral „Ein feste Burg" verarbeitet wurde. (25 Min.)

Mendelssohn: aus Orchesterwerken

„Schottische Sinfonie"

Andante



„Italienische Sinfonie"

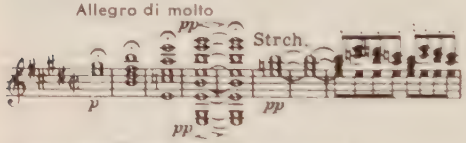
Allegro vivace

Violinkonzert

Allegro molto appassionato

„Sommernachtstraum"-Ouvertüre

Allegro di molto



„Hebriden"-Ouverture („Fingalshohle")

Allegro moderato

Konzerte. – Violinkonzert e-Moll op. 64 (1845), eines der bedeutenden Werke der Gattung, schlank in der Form, erlesene Thematik, durchsichtiger Satz, geschmeidiges Ineinandergreifen der instrumentalgerecht geführten Solovioline und des feingetonten Orchesters. (25 Min.) – Das 1. Klavierkonzert g-Moll op. 25, (1831; 22 Min.), wurde geschrieben als bewußter Gegensatz zu manchen hohlen Virtuosenkonzerten der Zeit. Es hat sich länger gehalten als die „flüchtige heitere Gabe" (Robert Schumann) des 2. Klavierkonzerts d-Moll op. 40 (1837). Für Klavier und Orchester außerdem: „Capriccio" h-Moll op. 22, „Rondo brillant" Es-Dur op. 29, Serenade und Allegro op. 43.

Vokalwerke:
Mendelssohns Kompositionen fur Gesang hatten ein sehr unterschiedlich langes Leben. Viele sind nur noch den Fachleuten bekannt, andere sind so bekannt, daß sie fast als Volkslieder gelten konnten, eine Reihe von größeren Werken sind Gelegenheitsarbeiten, andere zahlen zu den bedeutenden Schöpfungen ihrer Gattung. Auch hier gilt: technisch meisterhaft dem Klangträger (hier also der Stimme) angepaßt.

Lieder mit Klavier. – Insgesamt 83 Lieder, zum größten Teil überschattet durch die Lieder von Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf. Meisterstück: „Leise zieht durch mein Gemüt liebliches Geläute" (Heine).

Chorwerke mit Orchester. – Zwei bedeutende Oratorien; „Paulus" und „Elias", gewachsen aus der Beschaftigung mit Händel und Bach. Der „Paulus" (1836), dreiteilig geplant, doch nur zweiteilig ausgefuhrt, ist besonders stark in den dramatisch gefuhrten Choren mit ihren Choraleinschuben, vom Geschehen berichten Erzahler (Sopran, Alt, Tenor); in den Arien werden Betrachtungen angestellt. Wuchtiger der „Elias" (1846) in seiner Art, nicht zu erzählen, sondern fast szenisch durch Wechselrede zu wirken; die Solistenensembles reichen vom Duett bis zum Doppelquartett (als Einzelstuck oft aufgeführt das Frauenterzett „Hebe deine Augen auf zu den Bergen"). Ferner „Die erste Walpurgisnacht" (Goethe) fur Chor, Soli und Orchester op. 60; Festkantaten, Psalmen, Motetten (mit Orgel), Bibelsprüche.

A-cappella-Werke. – Vielfach bekannter geworden als die Oratorien („Wer hat dich, du schoner Wald", „O Taler weit, o Hohen"). Besonders bekannt: 21 Mannerquartette (op. 50, 75, 76, 120), 28 gemischte Quartette (41, 48, 59, 88, 100). Ferner achtstimmige Psalmen, Motetten.

Bühnenmusik. – Außer der bereits erwahnten Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum" zu nennen: Musik zu Racines „Athalia", zu Sophokles' „Odipus in Kolonos" und „Antigone" (mit Choren). Dazu eine Reihe kleiner Singspiele, meist aus sehr fruhen Jahren, sowie die bald wieder vergessene Oper „Die Hochzeit des Camacho" (1827) und das Liederspiel „Heimkehr aus der Fremde".

Menotti, Gian Carlo (geb. 1911, Amerikaner, in Italien geboren), Komponist mit starkem Theatersinn, dem er alle stilistischen Erwagungen unterordnet. Sein bewußter Eklektizismus reicht vom fruhen Puccini und dem Verismo bis zu Strawinsky und zum Kabarett; schreibt seine Texte selbst; u. a. „Amelia geht zum Ball" (1936), „Die alte Jungfer und der Dieb" (1939), „Das Medium" (1946), „Der Konsul" (1950; Verschworerpaar gegen Diktatur zu Tode gehetzt durch Burokratismus und Geheimpolizei), „Amahl und die nächtlichen Besucher" (1951; Fernsehspiel um die Heiligen Drei Könige), „Die Heilige der Bleeker Street" (1954; rauhes

Spiel um eine Stigmatisierte), „Das Einhorn, der Drache und der Tiermann" (1956; Madrigalballett), „Maria Golovin" (1957); ferner u. a. ein Violinkonzert, sinfonische Dichtung „Apokalypse" (1951), Ballette.

Mercadante, Saverio (1795–1870, Italiener), suchte in seinen rund 60 Bühnenwerken große Oper und neapolitanische Oper zu verschmelzen; u. a. „Die Normannen in Paris" (1831), „Der Schwur" (1837).

Merikanto, Oskar (1868–1924, Finne), studierte in Deutschland, schrieb die ersten finnischen Opern (u. a. „Pohjan neito" 1899), in seiner Heimat auch als Liederkomponist berühmt.

Merulo, Claudio (1533–1604, Italiener), war jahrzehntelang Markusorganist in Venedig, später in Parma. Er hinterließ zahlreiche Madrigale, Motetten (bis sechzehnstimmig), vor allem Orgelwerke, die einen wirklichen Orgelstil heraufführten (Ricercari, Kanzonen, Tokkaten).

Messager, André (1853–1929, Franzose), berühmter Dirigent in Paris und London. Von seinen Kompositionen standen Opern, Operetten und Ballette im Vordergrund. Bekanntestes Werk die Operette „Les p'tites Michu" (1897).

Messiaen, Olivier, geboren am 10. Dezember 1908 in Avignon; kam mit

elf Jahren ans Pariser Konservatorium, studierte u. a. bei Paul Dukas. 1931 Organist an St. Trinité zu Paris, kurz vor Kriegsausbruch auch Lehrer an der Schola Cantorum. Während des Zweiten Weltkrieges geriet er in deutsche Gefangenschaft, komponierte selbst unter diesen Umständen weiter. Seit 1942 unterrichtete er am Pariser Konservatorium. Mit Baudrier, Jolivet und Lesur bildete er 1936 die Gruppe „Jeune France", die in der Musik nach neuen Inhalten und neuen Werten sucht. Bei Messiaen sind diese mystisch-katholisch und gleichzeitig rechnerisch-naturalistisch bestimmt. Von religioser Offenbarung bis zum standigen Studieren der Vogelstimmen reichen die musikalischen und außermusikalischen Eindrucke, die das Komponieren Messiaens bestimmen oder wenigstens mitbestimmen. Um Messiaen sammeln sich einige begeisterte Anhanger, doch sind Werk und musikphilosophische Anschauung des stets ringenden Komponisten noch immer stark umstritten.

Nach seinen eigenen Worten (Zitate nach „Melos" 1949, S. 101ff.) ist der Grundzug seiner Musik

„die Erforschung des Rhythmus. Wir sind in unserem Jahrhundert bei einer technischen, orchestralen und klanglichen Perfektion angelangt, die ich schwerlich überbieten kann, während wir in bezug auf den Rhythmus immer

noch in den Kinderschuhen stecken ... Das Wesentliche dieses rhythmischen Systems liegt darin, daß es weder das Maß des Taktes noch der Zeit kennt ... Ich ... kam zu der Erkenntnis, daß in der Natur ein Rhythmus von weit mehr Freiheit, Biegsamkeit und Vielschichtigkeit herrscht als in unseren zwei- und dreiteiligen Rhythmen ...“ Messiaen spricht dann von „rhythmischen Individualitäten ... das sind bestimmte Gruppen von rhythmischen Werten, von denen jede ihr eigenes Leben hat. Ich ... wandle sie in sich verschiedenartig ab: eine vergrößert die Grundgestalt, eine andere verkleinert sie, eine dritte wechselt zwischen Vergrößerung und Verkleinerung, und eine vierte bleibt unverändert.“

In der Harmonik spricht Messiaen von „Modi“. Darunter versteht er „Tonarten im Sinne der gregorianischen, indischen oder chinesischen Tonarten. Doch mit der Besonderheit, daß diese Tonarten nur eine beschränkte Anzahl von Transpositionen zulassen, und zwar im Rahmen der Teilzahlen von zwölf, als drei mal vier, vier mal drei, zwei mal sechs, sechs mal zwei ... Wichtig ist, daß jeder Modus sich aus symmetrischen Gebilden zusammensetzt, die eine bestimmte Gestalt haben ...: Ganzton/Halbton zum Beispiel oder auch Halbton/Ganzton/Halbton, und diese Gruppen reihen sich von Intervall zu Intervall aneinander.“

Dabei verwendet er Überliefertes ebenso wie Zwölftontechnik, wenn das jeweilige Mittel seinen Absichten gerecht wird. Hinzu kommt, daß er nicht nur die rhythmische und melodische Vielfalt der (an unser Tonsystem kaum gebundenen) Vogelstimmen heranzieht, sondern versucht,

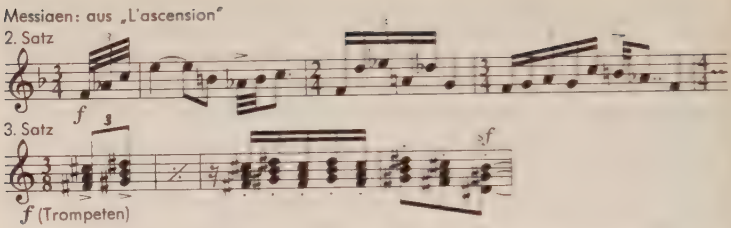
„um meiner Musik, meinen Akkorden und meinen Rhythmen mehr Zartlichkeit zu geben, in seiner imaginaren Sprache Dinge zu sagen ... Es ist eine vom Sanskrit abgeleitete Sprache, doch sind die Worte frei erfunden, und jede Silbe hat einen phonetischen Gehalt, um gewissen Noten, Rhythmen und Werten Nachdruck zu verleihen.“

Orchesterwerke:

„Les offrandes oubliées“ (1931, „Die vergessenen Dankopfer“), eine religiöse, teilweise fast dogmatisch wirkende Meditation über Christi Opfertod zur Sündenerlösung.

„L'ascension“ (1934, „Die Himmelfahrt“), mit den Untertiteln: Christi Gebet um Verherrlichung - Jubel einer den Himmel ersehnenden Seele - Jubelschall von Trompeten und Becken - Gebet des zum Vater aufsteigenden Christus.

„Trois petites liturgies de la présence divine“ (1944, „Drei kleine Liturgien von der göttlichen Gegenwart“) für Streichquintett, Klavier, Ondes Martenot, Vibraphon, Glockenspiel, chinesisches Becken, Tamtam, 18 einstimmig singende Soprane.



„Turangalîla-Sinfonie" (1948, Titel angeblich mehrdeutig; gewaltiges Orchester (s. S. 166); zehn Sätze, in denen Messiaen alle himmlische und irdische, geistige und sinnliche Liebe darstellen will: Einleitung – 1. Liebesgesang – 1. Turangalîla – 2. Liebesgesang – Freude des Sternenblutes – Garten des Liebesschlafes – 2. Turangalîla – Entwicklung der Liebe – 3. Turangalîla – Finale. Daraus auch das selbständige Orchesterwerk „Trois Tâla".

„Réveil des oiseaux" (1953, „Erwachen der Vögel"), ein Klavierkonzert, in dem Rufe von dreißig europäischen Vögeln verwendet werden.

„Oiseaux exotiques" (1957, „Exotische Vögel", ebenfalls Klavierkonzert mit außereuropäischen Vogelstimmen, mit kleinem Blasorchester, Xylophon, Glockenspiel, Schlagzeug.

„Chronochromie" (1960), siebensatzig (ohne Pausen). Klangbestimmend sind wiederum stilisierte Vogelrufe (aus Japan, Mexiko, Schweden, Frankreich) sowie Geräusche von Wasserfällen. Der Ablauf in der Zeit wird gegliedert durch Klangfarben in genau errechneten Mischungen.

Kammer- und Klaviermusik:

4 rhythmische Etüden für Klavier; „Vingt regards sur l'enfant Jesus" für Klavier (1944); „Visions de l'Amen" für zwei Klaviere (1943).

„Die Geburt des Herrn", „Erscheinung der ewigen Kirche" u. a. Orgelwerke.

„Quartour pour la fin du temps" (1941, „Quartett für das Ende der Zeit"), für Violine, Klarinette, Cello, Klavier. Verwendet wohl sämtliche Stilmittel von der Gregorianik bis zur Geräuschmusik. Religiös-philosophisches Bekenntniswerk: „Musik ist Glaubensakt" (Messiaen). Zahlenmagie: 7 (heilige Zahl) plus 1 (Unendlichkeit) Sätze: „Kristallene Liturgie – Vokalise für den Engel, der das Ende der Zeit ankündigt – Abgrund der Vogel – Intermezzo – Lobgesang auf die Ewigkeit Jesu – Tanz der Wut – Wirrwarr von Regenbogen für den Engel, der das Ende der Zeit ankündigt – Lobgesang auf die Unsterblichkeit Jesu".

Vokalwerke:

„Poèmes pour Mi" (1937, Orchesterlieder über seltsame Wortbildungen).

„Harawi" (1951, 12 Klavierlieder von Liebe und Tod, aus dem Persischen).

„Cinq rechants" (1950, „Fünf Wiederholungsgesänge"), geschrieben für zwölf Stimmen a cappella mit frei gefundenen Lautgruppen (nicht Wörtern). „Pfingst-Messe" (1951).

Meyerbeer, Giacomo (eigentl. Jakob Liebermann Meyer Beer; 1791–1864), erhielt Unterricht u. a. von Clementi, Zelter und Abt Vogler (zusammen mit C. M. von Weber). Seine ersten Kompositionen waren in Deutschland erfolglos, so daß er sich wieder seiner früheren Tätigkeit als Pianist zuwandte. Nach kurzem Aufenthalt in Paris und London ging er 1816 nach Italien, wo er instinktsicher den dortigen Opernstil kopierte und mit sechs Opern Erfolg hatte. Seit 1826 in Paris. Dort schrieb er französische „große Opern", so „Robert der Teufel" (1831) und „Die Hugenotten" (1836), und wurde Hauptmeister der Gattung. Seit 1842 Generalmusikdirektor in Berlin. Weitere Erfolge „Der Prophet" (1849) und „Die Afrikanerin" (2. Fassung 1865). Neben zahlreichen anderen Opern, auch Chorwerke mit Orchester u. a. Während seine auf „Effekt" gerichteten Opern, in denen je nach Bedarf deutsche Harmonik, italienische Melodik und französische Rhythmik zusammengebaut sind, als wirkungsberechnende Machwerke abgelehnt werden, zollt man doch seiner ungewöhnlichen Theaterbegabung, seinem Einfallsreichtum und besonders der hervorragend ausgebauten Einzelform hohe Achtung.

Miaskowski, Nikolai (1881–1950, Russe), studierte in Moskau und Petersburg, mit vierzig Jahren Lehrer am Moskauer Konservatorium (viele nachmals bekanntgewordene Schüler); schrieb vor allem Kammermusik (so 13 Streichquartette) und Orchesterwerke (27 Sinfonien) durchaus verschiedener Haltung (individuell-pessimistisch, betont nationalrussisch, dann „formalistisch", schließlich sozialistisch-realistisch), ein Violinkonzert, „Stalin-Ouverture", „Kreml-Kantate", Großchöre, Klavierwerke, Lieder.

Migot, Georges (geb. 1891, Franzose), Maler, Dichter, Komponist, Schüler von Gédalge, religiös-mystisch betont; schrieb u. a. Oratorien „Bergpredigt", „Verkündigung", „Die Passion", Chorsinfonie „Hagoromo", zwei Sinfonien (1948 und 1949), Klavierkonzert, Orgelkonzert, Kammermusik, Klavierwerke (darunter Konzertetüden nach den Tierkreiszeichen), Lieder.

Mihalovici, Marcel (geb. 1898, Rumäne), studierte vor allem in Paris, wo er auch wirkt. Stilistisch nicht einzureihen; geht von überlieferten Formen aus, benutzt rumänisches Musikgut, stößt harmonisch weit vor, bleibt aber tonal, liebt in Instrumentalwerken das Gegeneinander von Langsam und Schnell. Schrieb u. a. die Opern „Der unerbittliche Pluto oder Orpheus in der Unterwelt" (1938), „Phädra" (1951, Text Yvan Goll), „Die Heimkehr" (1954, Text K. H. Ruppel), mehrere Ballette (u. a. „Alternamenti" 1959), Sinfonien („Sinfonia giocosa" 1951, „Sinfonia partita" und „Sinfonia cantata", beide 1953), Kammer- und Klaviermusik, Film- und Hörspielmusik, Klavierkonzert, „Etude" (1951, ohne Streicher).

Milhaud, Darius, geboren am 4. September 1892 in Aix-en-Provence (Südfrankreich); studierte am Pariser Konservatorium (u. a. bei Gédalge und d'Indy). Durch den Dichter und Diplomaten Paul Claudel kam er als französischer Gesandtschaftsattaché während des Ersten Weltkrieges nach Rio de Janeiro (1917–19), wo er mit der brasilianischen Volksmusik bekannt wurde. Seit 1919 wieder in Paris; hier Mitbegründer und auf die Dauer eindeutigster Vertreter) der „Gruppe der Sechs". 1940 floh er vor antisemitischen Verfolgungen nach den Vereinigten Staaten und lebte dort als Komponist, Dirigent und Lehrer. Nach dem Zweiten Weltkrieg abwechselnd in Amerika und Paris. Milhaud hat einmal gesagt: „Meine musikalische Bildung ist ausschließlich durch den lateinisch-mittelmeerischen Kulturkreis bestimmt, was sich schon daraus erklärt, daß ich einer sehr alten jüdischen Familie der Provence entstamme. Die südländische, und besonders die italienische Musik hat mir immer sehr viel gesagt, die deutsche so gut wie nichts."

Er will damit ausdrücken, daß ihm alles Vergrübelte, Ringende, Hintergründige fremd ist, daß er „Musik, nichts als Musik" machen will, Musik für den Alltag, für den jeweiligen Augenblick. Die Mittel für sein Schaffen nimmt er aus dem französischen Impressionismus nicht minder als aus Strawinskys und Bartóks Sprache, aus Schönberg und dem Jazz, aus jüdischem wie aus brasilianischem Musikgut, aus der Atmosphäre von Paris wie aus afrikanischen Rhythmen. Während er der Chromatik möglichst aus dem Wege geht, setzt er diatonische Gebilde mehrtonal übereinander, schreibt lineare Partien von heftigen Reibungen, geht mit dem Rhythmus bald spielerisch und bald motorisch antreibend um. Im Grunde könnte dieses Ineinanderspielen aller möglichen Mittel als Eklektizismus bezeichnet werden, trüge es — vor allem in den Hauptwerken — nicht die unverkennbare Handschrift einer musikbesessenen Einzelpersönlichkeit. Offenbar überschätzt sich Milhaud selbst nicht: was er, scheinbar wahllos, aus „dem wirklichen Leben" herausgreift, im Glanz seiner sicheren Satzkunst aufleuchten läßt, das läßt er auch schnell wieder fallen, ohne zum Kern vorstoßen zu wollen, wendet sich mit vielbewunderter Schnelligkeit anderen Gegenständen zu, weil ihn das „Gestern" auch im eigenen Werk kaum mehr fesselt. Jeder Tag stellt neue Aufgaben. Daher auch die Kürze vieler Sätze oder ganzer Werke.

Bühnenwerke:
„Die verlassene Ariadne" (1928),
„Die entführte Europa" (1927),

„Der befreite Theseus" (1928),
sogenannte „Minutenopern", weil jede nur knapp 10 Minuten dauert, kammermusikalisch besetzt, Texte von H. Hoppenot.
„Die Leiden des Orpheus" (1926, Text Lunel), satirisch.
„Der arme Matrose" (1927, Text Jean Cocteau).
„Columbus" (1930, Neufassung 1956, Text P. Claudel).
„Maximilian" (1932, Text von A. Lunel nach Werfel).
„Bolivar" (1950, Text J. Supervielle).
Diese „historischen Opern", Niederschlag seines Aufenthalts in Amerika, meist mit großem Instrumental- und Vokalaufwand.
„Medea" (1939, Text M. Milhaud).
„David" (1954, Text A. Lunel), biblische Oper.
„Fiesta" (1958), Kurzoper.
„Le bœuf sur le toit" (ursprunglich „Kinosinfonie" 1919, dann mit Cocteaus Text auf der Bühne).
„Protée" (1922, Bühnenmusik zu Claudels satirischem Drama).
„Orestie" (dreiteilig: Agamemnon – Choephoren – Eumeniden; nach Äschylus von P. Claudel, Schauspielmusik mit Chören und Soli, beendet 1925).
„La création du monde" (1923), Ballett.
„Salade" (1924, Text A. Flament), „gesungenes Ballett".
„Der blaue Zug" (1924, Text J. Cocteau), „getanzte Operette".
Ferner: Bühnenmusiken, Ballette, Filmmusik, alles in verschiedenster Besetzung.

Orchesterwerke:

6 Kammersinfonien (aus den zwanziger Jahren, teilweise nur mit Soloinstrumenten besetzt).
8 Sinfonien für großes Orchester (von 1939 bis 1957), verschiedene Besetzung; die 3. eine Auseinandersetzung mit dem Tedeum (Chore ohne Worte, dann lateinischer Text), die 4. „zur Befreiung des Vaterlandes" (1948), die 8. trägt den Namen „La Rhodanienne".
Verschiedene Suiten, so die „Brasilianische" mit brasilianischen Tänzchen, die „Französische" mit musikalischer Darstellung von französischen Provinzen, auch Suiten aus Bühnenwerken.
Konzerte: fünf für Klavier (das letzte 1956), drei für Violine, je zwei für Bratsche und für Cello, je eins für Harfe, für Mundharmonika, für Schlagzeug, für Marimba und Vibraphon, für 2 Klaviere u. a.

Kammermusik:

2 Streichquintette (das letzte 1956).
18 Streichquartette (bis 1951), 14. und 15. sowohl einzeln wie gleichzeitig, also als Oktett spielbar.
„Sommerkonzertino" (1953), 10 Instrumente mit führender Bratsche.

Viel frühe Werke (darunter die einst umstrittenen Geigen-Klavier-Sonaten, das Klavier-Bläser-Quartett von 1922).

Klavierwerke:

Bekannt die „Saudades do Brazil" (1920–21, auch für Orchester) und die Suite „Scaramouche" für 2 Klaviere.

Klaviersonate (1916).

Vokalmusik:

Milhauds Lieder sind in Deutschland nur gelegentlich aufgeführt worden. Zu nennen sind vor allem:

„Jüdische Gedichte" (1916, darunter das „Lied der Amme", das „Lied der Ergebung").

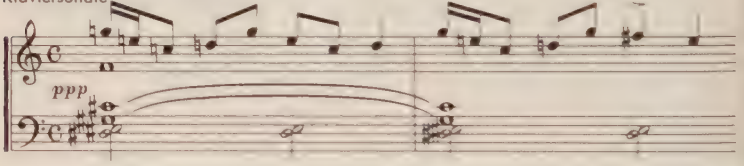
„Petersburger Abende" (1919, Texte von R. Chalupt), 12 Lieder, die bildhaft die Entwicklung bis zur russischen Revolution spiegeln.

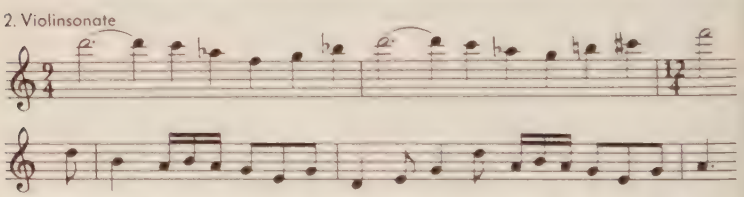
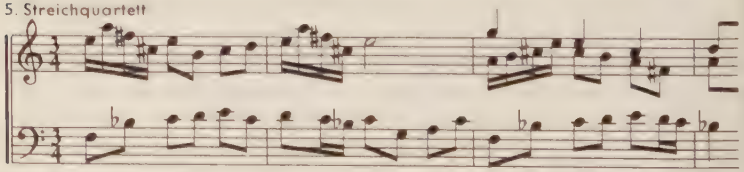
„Der Blumenkatalog" (1920, nach Texten von L. Daudet), mit Kammerorchester.

„Jüdische Volkslieder" (1925), Bearbeitungen.

Milhaud

Klaviersonate



2. Violinsonate

5. Streichquartett

„Der arme Matrose"

Millöcker, Karl (1842–1899, Österreicher), studierte in Wien, war Kapellmeister in Graz, seit 1869 am Wiener Theater an der Wien; schrieb außer zahlreichen Bühnenmusiken für Possen u. dgl. 23 Operetten, deren beste neben denen von Strauß und Suppé zu bestehen vermögen; u. a. „Die Dubarry" (1879), „Gasparone" (1884), „Der Vizeadmiral" (1886), „Der arme Jonathan" (1890); beliebt vor allem „Der Bettelstudent" (1882) (Text von F. Zell und R. Genée), ein heiteres Spiel vor ernstem Hintergrund (Freiheitsoperette mit Konflikt zwischen dem Sachsen Augusts des Starken und Polen); Hauptrolle der Oberst Ollendorf, der „sie ja nur auf die Schulter geküßt" hat und Rache für den „Schlag mit dem Fächer" schwört.

Mohaupt, Richard (1904–1957), Komponist mit Sinn für theatermäßige Wirkungen, daher viel Bühnenwerke, Film- und Funkmusik; u.a. die Opern „Die Wirtin von Pinsk" (1938 bzw. 1956, nach Goldonis „Mirandolina"), „Die Bremer Stadtmusikanten" (1949, Märchenoper), „Der grüne Kakadu" (1958, nach Schnitzler), die Ballette „Die Gaunerstreiche der Courasche" (1936), „Lysistrata" („DerWeiberstreik von Athen"; 1946), „Max und Moritz" (1949), die Suite „Stadtpfeifermusik" (1941; nach einem Dürerbild), Orchesterwerke (u.a. Sinfonie „Rhythmus und Variationen" 1942), Konzerte, Kantate „Das goldene Byzanz" (1955).

Mohler, Philipp (geb. 1908), Haas-Schüler; Komponist, Dirigent, Lehrer; schrieb zahlreiche Vokalwerke („Der Tod von Flandern", „Nachtmusikanten", „Vagabundenlieder" u.a.), Orchesterwerke („Sinfonische Fantasie" 1941, „Sinfonisches Capriccio" 1957, „Heitere Suite"), ein Klavierkonzert, Kammermusik, Klavier-, Orgel-, Akkordeonstücke.

Mojsisovics-Mojsvár, Roderich von (1877–1953, Österreicher), schrieb einen gemäßigt modernen Stil; u. a. 5 Sinfonien, Klavier- und Violinkonzerte, Kammermusik, Orgel- und Klavierwerke, über 100 Lieder, Werke für Männer-, Frauen- u. gemischten Chor, zahlreiche Bühnenmusiken, Opern (u.a. „Merlin" 1921, „Die Locke" 1928), deren Texte er vielfach selbst verfaßte.

Moniuszko, Stanisław (1819–1872, Pole), studierte in Warschau und Wien. Nach kärglichem Dasein als Organist und Privatlehrer (Wilna) 1858 Opernkapellmeister und Konservatoriumsdirektor in Warschau. Einer der bedeutendsten Komponisten Polens, seiner rund 300 Lieder wegen der „polnische Schubert" genannt. Schrieb ferner Kirchenmusik, Werke für Orchester, Chöre mit Orchester, zehn Schauspielmusiken und über zwanzig Opern. Von diesen wird „Halka" (1854), die erste polnische Nationaloper, auch in Deutschland aufgeführt.

Montemezzi, Italo (1875–1952, Italiener), Spätromantiker, wurde bekannt mit seiner Oper „Die Liebe von drei Königen" (1912), schrieb weitere sechs Opern, sinfonische Dichtungen, Kammermusik, Chorwerke.

Monteverdi, Claudio, geb. im Mai (getauft 15. Mai) 1567 in Cremona. Seit 1590 als Sänger und Violinist, seit 1601 auch als Kapellmeister am Hofe zu Mantua. Von 1613 bis zu seinem Tode (29. November 1643) hochangesehener Kapellmeister von San Marco in Venedig. Die letzten zehn Jahre war er Priester. Monteverdis Ruhm – nur wenige Künstler seiner Zeit wurden so ausgezeichnet wie er – gründete sich ursprünglich auf seine vier- und fünfstimmigen Madrigale (insgesamt neun Bücher von 1583 bis 1638); dazu kommen Messen, Psalmen, Motetten, Hymnen, Vespern, ferner „Scherzi musicali" (dreistimmige Kanzonetten mit instrumentalen Einlagen), auch eine instrumentale Tanzsuite, Ballette.

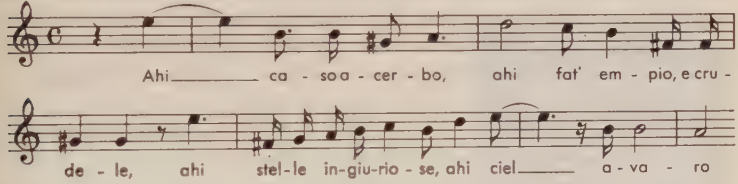
Die in unseren Tagen durch mannigfache Bearbeitungen wieder auflebende Bedeutung Monteverdis beruht jedoch auf seinen Opern. In diesen hat er seinen Madrigalstil (Übergang von polyphon-imitierendem zu harmonisch-deklamatorischem Stil), den er vor allem mit starkem Ausdruck erfüllte, auf die Bühne übertragen. Mit seinem „Orpheus" (1607) übertraf er die kaum zehn Jahre älteren Opernversuche der Florentiner Camerata, und zwar durch den leidenschaftlich-deklamatorischen Ausdruck der Gesänge, die mit ihren gleichermaßen melodisch wie harmonisch gebundenen Linien den Rezitationsstil der Florentiner trocken erscheinen lassen. Nach kaum zehnjährigem Bestehen der Oper als Gattung wurde also Monteverdi bereits zu ihrem Reformator, obwohl man ihn vielleicht genauer als den wirklichen Begründer der eigentlichen Oper bezeichnen könnte. Von späteren Reformatoren (Gluck, Wagner u. a.) unterscheidet er sich wesentlich dadurch, daß er weder die Musik zur Dienerin der Sprache noch die Sprache zur Dienerin der Musik machte noch ein Gesamtkunstwerk anstrebte, sondern von Fall zu Fall entschied, wie zu komponieren sei (hierin überraschend vielen Komponisten des 20. Jahrhunderts verwandt). Die erst heute wirklich zu würdigende Bedeutung Monteverdis liegt darin, daß die melodisch-harmonische Führung der Gesangsstimme allein alle Aussage zu tragen vermag (die instrumentale Begleitung wurde damals vorwiegend den jeweiligen Dirigenten anheimgestellt).

Monteverdis Opern sind nur zum Teil vollständig erhalten; aus einigen kennen wir nur Einzelstücke. Zahlreiche Neubearbeitungen (s. u.) haben die Werke zu neuem Leben erweckt.

„Orpheus" (1607 am Hofe zu Mantua, Text von Allessandrino Striggio), Neu-

bearbeitungen von Gian Francesco Malipiero (1909) und Carl Orff (endgültige Fassung 1940).

Monteverdi: aus dem „Orpheus"



„Ariadne" (1608 in Mantua, Text von Ottavio Rinuccini), erhalten „Ariadnes Klage" (Lamento), bearbeitet von C. Orff.

„Der Tanz der Spröden" (1608, Ballettoper), Neubearbeitung u. a. von C. Orff.

„Tirsi und Clori" (1615, Ballettoper, Text A. Striggio u. a.).

„La Maddalena" (1617, Schauspielmusik zu einem Stück von Andreini).

„Il combattimento di Tancredi e Clorinda" (1624, Privataufführung in Venedig, szenisches Oratorium nach Tasso).

„Die Liebe von Diana und Endymion" (1628 in Parma).

„Die geraubte Proserpina" (1630 in Venedig, Privataufführung, Text von Pietro Strozzi).

„Adonis" (1639; wird auch F. Manelli zugeschrieben).

„Die Heimkehr des Odysseus" (1640 im drei Jahre zuvor eröffneten ersten Operntheater zu Venedig, Text von G. Badoaro), Bearbeitungen von Malipiero, d'Indy, Dallapiccola, R. Haas.

„Die Hochzeit des Äneas mit Lavinia" (1641).

„Die Krönung Poppäas" (1642, Text von G. Busenello), Bearbeitungen u. a. von Malipiero, H. F. Redlich, E. Křenek.

Morales, Cristobal (um 1500–1553, Spanier), einer der berühmtesten spanischen Meister seiner Zeit, war auch in Rom Kapellsänger; schrieb vier- bis sechsstimmige Messen, Magnificats, Motetten, Lamentationen.

Moeschinger, Albert (geb. 1897, Schweizer), bemühte sich vorübergehend um die Zwölftonmusik; schrieb u. a. 3 Sinfonien, 3 Klavierkonzerte (das letzte 1953), Trompetenkonzert (1954), Violinkonzert (1949), Kammermusik.

Moyzes, Alexander (geb. 1906, Slowake), geht vielfach vom slowakischen Volkslied aus; auch Einflüsse der Neuen Musik und zeitweise des Jazz; schrieb u. a. 7 Sinfonien, sinfonische Tänze, Suiten, Kammermusik.

Mozart, Leopold (1719–1787), Vater von Wolfgang Amadeus und „Nannerl" Mozart, seinerzeit berühmter Geiger und Lehrer (sein Lehrwerk „Versuch einer gründlichen Violinschule" kam im Geburtsjahr Wolfgangs heraus). Seine Opern, Oratorien, Sinfonien, Konzerte, Kammer- und Klavier-

musik sind fast vergessen – nicht seine kaum zu überschätzende Bedeutung als strenger Lehrer seines Sohnes.

Mozart, Wolfgang Amadeus, geboren am 27. Januar 1756 in Salzburg, Sohn des ausgezeichneten Violinisten, Komponisten und Lehrers Leopold Mozart, der den Knaben in straffe Zucht nahm, solange es irgend möglich war. 1762 wagte der Vater mit dem sechsjährigen Wunderkind und dessen elfjähriger Schwester „Nannerl" Konzertreisen nach München und Wien; der große Erfolg ermutigte ihn 1763 zu einer großen Reise, die drei Jahre dauern sollte, und die durch ganz Süd- und Westdeutschland bis nach Paris und London führte (hier erste Begegnung mit Johann Christian Bach); Rückkehr über die Niederlande, Frankreich, die Schweiz, Süddeutschland nach Salzburg. Dem Aufenthalt in Wien 1767–69 folgte 1769–71 die Triumphreise durch Italien, auf der Mozart nicht nur als Virtuose und Komponist, sondern auch wegen seiner außerordentlichen Kenntnisse Aufsehen erregte (strenge Examina durch Sammartini und Padre Martini). Vom Papst erhielt er den Ritterorden zum goldenen Sporn. Obwohl erzbischöflicher Konzertmeister in Salzburg, erhielt er sogleich wieder Urlaub für eine zweite Italienreise (1771), auf der bei der Hochzeit eines Erzherzogs sein „Ascanio in Alba" mehr Erfolg hatte als eine zum gleichen Anlaß geschriebene Oper Hasses. Die Verhältnisse in Salzburg wurden unter dem neuen Erzbischof unerträglich, und M. gab seine Stellung auf. 1777–79 folgt eine neue, wenig ergiebige Reise bis Paris (dort starb seine Mutter). Seit 1779 vorübergehend Hoforganist in Salzburg. 1781 ließ er sich endgültig in Wien nieder und lebte dort unter nicht immer erfreulichen Umständen (wirtschaftliche Schwierigkeiten, zumal die von ihm 1782 geheiratete Konstanze Weber, Kusine von C. M. von Weber, alles andere als sparsam war); erst 1787 wurde er mit einem bescheidenen Gehalt kaiserlicher Kammerkomponist. Auf einer Reise nach Dresden, Leipzig und Berlin (1789) bot ihm der preußische König Friedrich Wilhelm II. eine gut dotierte Kapellmeisterstelle an, aber M. lehnte ab. Als der ewig Kränkelnde am 5. Dezember 1791 in Wien starb, wurde er ohne jede Feierlichkeit in einem Armengrab beigesetzt – wo, blieb unbekannt (den wenigen Trauergästen war der Weg bis zum Friedhof des schlechten Wetters wegen zu unbequem). – Kaum ein anderer Komponist hat die europäische Musik seiner Zeit so in sich aufgesogen, mitgestaltet und überwunden wie Mozart. Seine Frühwerke (er begann schon als Sechsjähriger zu komponieren) sind erstaunlich gelungene Nachbildungen des damals

Üblichen. Als etwa Zwanzigjähriger begann er mit Sturm-und-Drang-Kompositionen, seinen eigenen Weg zu gehen, und im letzten Jahrzehnt seines kurzen Lebens schuf er die unvergänglichen Meisterwerke. Sein von der stets zu Scherzen aufgelegten Mutter ererbtes heiteres Wesen, die vom strengen Vater erhaltene künstlerische Zucht, die glückhafte Lage des Salzburgischen Kulturkreises zwischen italienischer Singkunst und deutscher Harmoniearchitektur, die unmittelbare Berührung mit den großen Musikzentren und Musikerpersönlichkeiten seiner Zeit, das Beispiel der an Ort und Stelle eifrig studierten Mannheimer Orchesterschule, die für die Klaviersonate wesentlichen Anregungen durch Schobert und den „Londoner Bach", die durch van Swieten veranlaßte Beschäftigung mit J. S. Bachs Polyphonie (besonders hervorzuhebende Früchte in der „Zauberflöte" und im Finale der Jupiter-Sinfonie), die besonders für seine Streichquartette wesentliche künstlerisch-menschliche Verbundenheit mit dem älteren Haydn, die Beeinflussung durch die italienische Oper und das aufkommende Singspiel – all das spiegelt sich in Mozarts künstlerischem Schaffen und wird doch neugeprägt und umgeformt durch einen in den Großwerken unverkennbaren Persönlichkeitsstil, der nur ihm eigen ist: schier unerschöpfliches Überquellen melodischer Einfälle von unbeschreiblicher Anmut und doch verantwortungsbewußt gefaßt von einem Menschen, der sich heiter gab, wenn er mit einer besonders ernsten Aufgabe beschäftigt war, von einem Künstler, in dem Diesseits und Jenseits gleichermaßen nach Gestaltung verlangten. Er führte das gesellschaftsgebundene höfische Rokoko zu höchster Entfaltung und bereitete zugleich dessen Sturz vor: Der Weg zur freien, selbstverantwortenden Einzelpersönlichkeit in der Musik wurde von Mozart freigelegt und mit einigen Schritten auch schon betreten.

Die Werke Mozarts werden beziffert nach Ludwig Kochels „Chronologisch-thematischem Verzeichnis, sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts", abgekürzt KV, erste Auflage 1862; zunächst 626 Nummern, seither mehrere Ergänzungen und Überarbeitungen (einige Werke wurden inzwischen anderen Komponisten zugeschrieben).

Instrumentalwerke:

Orchesterwerke: über 30 Serenaden, Kassationen und Divertimenti, 36 Tänze und Märsche, „Maurerische Trauermusik", „Ein musikalischer Spaß", 49 Sinfonien und konzertante Sinfonien. Ausgangspunkt für Mozarts Sinfonien ist die Serenade (bei Haydn die Suite).

Sinfonien: von den insgesamt 49 Werken sind allgemein bekannt die folgenden sechs:

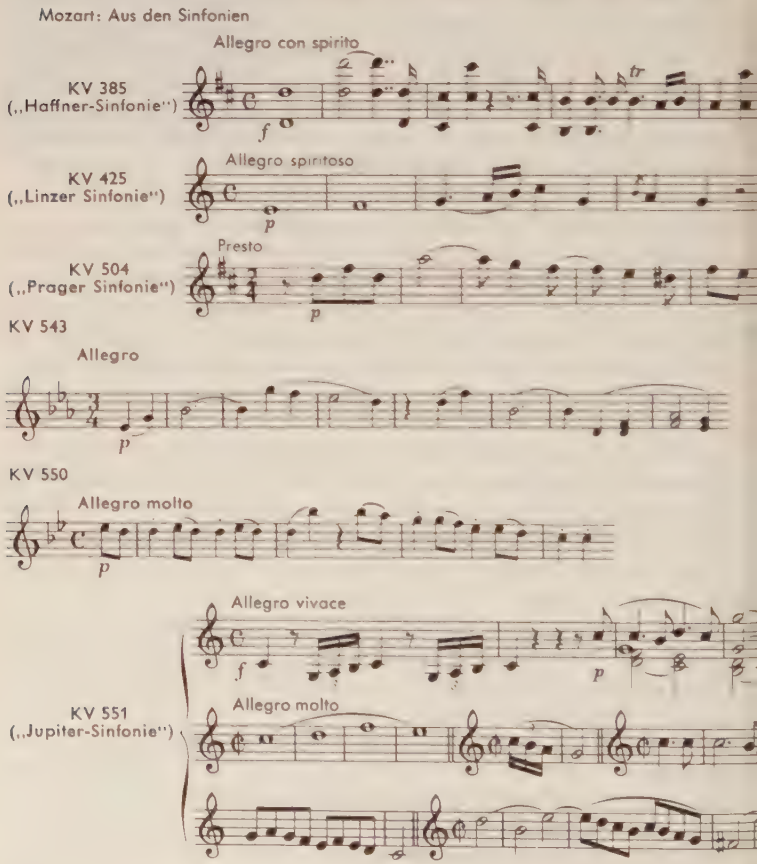
Sinfonie Nr. 35, KV 385, D-Dur (1782), „Haffner-Sinfonie", geschrieben für die Familie Haffner (wie die Haffner-Serenade); Sätze: Allegro con spirito – Andante – Menuetto – Presto. (18 Min.)

Sinfonie Nr. 36, KV 425, C-Dur (1783), „Linzer Sinfonie". Adagio Allegro spirituoso – Poco Adagio – Menuetto – Presto. (28 Min.)

Sinfonie Nr. 38, KV 504, D-Dur (1787), „Prager Sinfonie"; dramatisches, schwermütiges Werk ohne Menuett. Adagio Allegro – Andante – Presto. (25 Min.)

Sinfonie Nr. 39, KV 543, Es-Dur (1788), mannlich, heiter, prunkend; erster Gipfel der sinfonischen Schlußdreiheit. Adagio Allegro – Andante con moto – Menuetto – Allegro. (28 Min.)

Sinfonie Nr. 40, KV 550, g-Moll (1788), leidvoll, leidenschaftlich, gespannt, dämonisch. Allegro molto – Andante – Menuetto – Allegro assai. (26 Min.



Sinfonie Nr. 41, KV 551, C-Dur (1788), „Jupiter-Sinfonie", thematisch kraftvoll geschlossen, ausklingend in kontrapunktischem Wirbel, Tripelfuge. Allegro vivace – Andante cantabile – Menuetto – Molto allegro. (28 Min.)

Von den Serenaden sind zu nennen: die ebenmäßige „Kleine Nachtmusik" in G-Dur (KV 525; 1787), die helle „Haffner-Serenade" in D-Dur (KV 250; 1776) für Streichquartett und je 2 Oboen, Fagotte, Hörner, Trompeten, schließlich die Serenade für vier Orchester in D-Dur (KV 286; 1777), eine Echotändelei im Geschmack der Zeit, gestaltet von einem jugendlichen Meister.

Konzerte: 25 Klavierkonzerte, bei denen das Orchester zumeist die Nebenrolle spielt, während dem Klavierpart solistisch-virtuose Aufgaben im Sinne der Zeit zugewiesen sind. M. erweitert zunehmend die Formteile, beseelt das Melodische, baut den Orchesterklang (Bläser) mehr und mehr aus. Hervorzuheben die beiden männlich-festen „Krönungskonzerte" (M. spielte sie 1790 anläßlich der Kaiserkrönung Leopolds II. in Frankfurt); das erste in F-Dur (KV 459) stammt aus dem Jahre 1784, das zweite in D-Dur (KV 537) wurde 1788 geschrieben; bekannter und beliebter noch das in A-Dur (KV 488; 1786) mit seiner durch spielerische Anmut verschleierten Wehmut. In mehreren Konzerten kommt der sonst von M. nicht eben geschätzte „französische Geschmack" in den aufgelockerten „militärischen" Hauptthemen der Kopfsätze vorübergehend zu Wort. Die beiden Klavierkonzerte in d-Moll und c-Moll (KV 466 und 491) aus den Jahren 1785 und 1786 grenzen schon an Beethovens Welt der Klavierkonzerte. Mozart schrieb ferner ein Konzert für zwei und eines für drei Klaviere sowie zwei Rondos für Klavier und Orchester.

Fünf Violinkonzerte schrieb M., als er noch nicht zwanzig Jahre alt war, zwei andere etwas später. Es sind glänzende Stücke im damaligen von Frankreich und Italien her beeinflußten Zeitgeschmack, was hier besonders in den Ecksätzen zum Ausdruck kommt, während in den langsamen Sätzen vieles bereits „mozartisch" aufklingt (vor allem die in D, A und G unter KV 218, 219 und 216).

Erwähnenswert sind außerdem ein Fagott- und ein Klarinettenkonzert, zwei Flötenkonzerte, vier Hornkonzerte, ein Konzert für Flöte und Harfe.

Kammermusik:

Hauptkennzeichen der Meisterwerke: Die Einheit des Ganzen erwächst aus dem Seelischen, verwirklicht durch das Ausbreiten der gesungenen Innigkeit der langsamen Sätze auf das Gesamtwerk (bei Haydn: Ausbreiten des Denkerischen, der motivischen Arbeit über das Ganze und in jede Einzelheit hinein).

42 Violin-Klavier-Sonaten. Zum großen Teil einfache Werke, in denen die Geige gewissermaßen nur mitspielt. In den späteren Sonaten macht sie sich mehr und mehr selbständig, so daß es zwischen beiden Instrumenten zu echter

Zwiesprache kommt. Hervorzuheben sind KV 377, F-Dur, sechs Variationen im langsamen Satz; KV 379, G-Dur, Variationen im Schlußsatz, die ganze Sonate schwebend zwischen G-Dur und g-Moll; vor allem aber KV 481, Es-Dur, hier verschmelzen Konzertprunk und kammermusikalische Zwiesprache, Variationen im Finale, herrliches Adagio-Rondo.

Klaviertrios. In ihnen gibt das Klavier das Entscheidende, Geige und Cello schließen sich gewissermaßen nur an, der Satz verfestigt sich kaum zu kammermusikalischer Geschlossenheit, bleibt schweifend. Reizvoll die Klangmischung im Es-Dur-Trio (KV 498) durch Klarinette, Bratsche und Klavier.

Streichquartette: aufschlußreich der Weg von Mozarts Streichquartetten (insgesamt 26). Das erste schrieb er als Vierzehnjähriger, drei weitere als Sechzehnjähriger, ihnen folgten im Jahre darauf sechs Quartette – die meistens dreisätzig, knapp gefaßt, munter fließend, nach italienischem Vorbild. Unter dem Eindruck von Haydns „Sonnenquartetten" (1772) werden die Quartette KV 168–173 viersatzig, die Durchführungstechnik wird ausgeprägt, kontrapunktisch bis zur Fuge gesteigert mit barocken Elementen, das Finale ist nicht mehr nur der Schluß, sondern die Krönung des Quartetts.

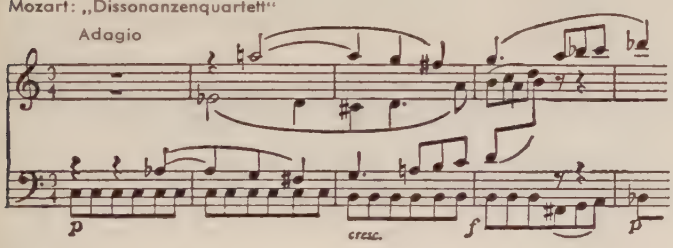
Stärker noch die Einflüsse Haydns in den sechs Quartetten der Jahre 1782–85 (KV 387, 421, 428, 458, 464, 465), dem älteren Freund gewidmet und daher „Haydn-Quartette" genannt. Aber diese Einflüsse sind jetzt völlig eingeschmolzen in den gereiften Stil Mozarts, zu den kompositorisch-technischen Mitteln tritt zudem eine besondere Farbigkeit im Harmonischen, vor allem eine vielgliedrige Motivverästelung in den vier eigenwertig behandelten Instrumenten. KV 458 nennt man nach der Dreiklangsthematik des Kopfthemas das „Jagdquartett", KV 465 nach dem Stimmführungsrätsel der Einleitung das „Dissonanzenquartett".
In den drei „Preußischen Quartetten" aus den Jahren 1789/90 (KV 575, 589, 590) wird das Cello bevorzugt, weil der Auftraggeber, Friedrich Wilhelm II. von Preußen, Cello spielte. Das Denken in motivischer Arbeit tritt etwas zurück zugunsten kontrapunktischer Pracht und singender Wärme.

Zwei Klavierquartette: das in g-Moll (KV 478) mit einem dämonisch erregenden Kopfsatz, das in Es-Dur (KV 493) bald festlich-schwärmerisch, bald schlicht, bald nachdenklich hinter heiterem Spiel.

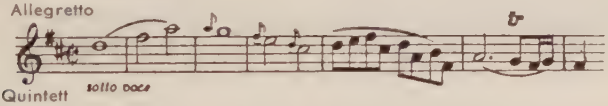
10 Quintette, davon 7 für zwei Geigen, zwei Bratschen und Cello, je eines für Klarinette und Streicher, für Horn, Geige, zwei Bratschen und Cello, für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Die frühen Werke sind in ihrer beschwingten Art Divertimenti. Dramatisch doppelgesichtig ist das C-Dur-Quintett KV 515 von 1787; mehr nach innen gewendet, lastend das g-Moll-Quintett KV 516 (ebenfalls 1787). Die übrigen Streichquintette ergänzen das Bild teils schlicht und teils theatralisch. Im Klarinettenquintett (KV 581) und

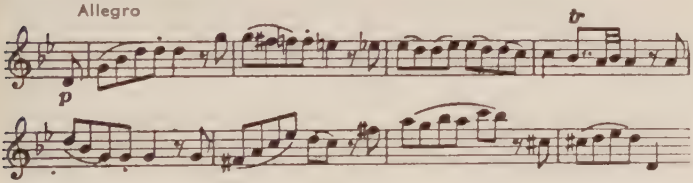
im Quintett für Klavier und Bläser (KV 452) wird durchsichtig konzertiert, wobei im ersten die Klarinette, im zweiten das Klavier die – allerdings nur leicht angedeutete – Solistenrolle übernimmt.

Mozart: „Dissonanzenquartett"



Erstes „Preußisches Quartett"



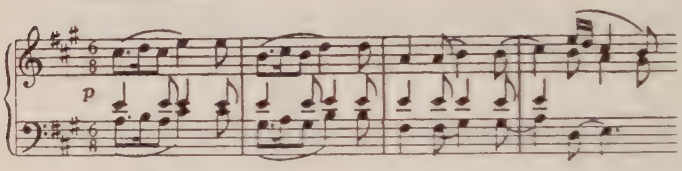
g-Moll-Quintett

Klavierwerke :

An der Spitze stehen die 18 Sonaten für Klavier, zweihändig. Der Entwicklungsweg verläuft ähnlich wie in den Streichquartetten, nur weniger geradlinig. Die der ersten Gruppe (um 1775) stehen im Zeichen der italienischen Vorbilder, selbständiger nur die Sonate in D-Dur (KV 284) mit dem Polonäsenrondo und dem Variationenfinale. In den Mannheimer Sonaten von 1777/78 (KV 309 und 311) spürt man den von Mozart in Mannheim studierten Orchesterstil. Eher eine Suite als eine Sonate ist das bekannte A-Dur-Werk KV 331 mit der Satzfolge: Andante und Variationen – Menuett – Alla-turca-Marsch. Über Werke mit orchestralem und opernmäßig bildhaftem Einschlag führt der Weg zu der konzertdramatischen c-Moll-Sonate KV 457 (1784) mit der vorangestellten Fantasie und zu der kontrapunktisch wie motivisch dicht durchgeführten D-Dur-Sonate von 1789 (KV 576). – Ferner eine Reihe spielfreudig gestalteter Variationen über Themen verschiedener Komponisten (Duport, Grétry, Paisiello u. a.) sowie stegreifartige Fantasien, von denen die in c-Moll (KV 475), meist als Einleitung zur c-Moll-Sonate gespielt, die bedeutendste ist (leichter Einfluß von C. Ph. E. Bach).

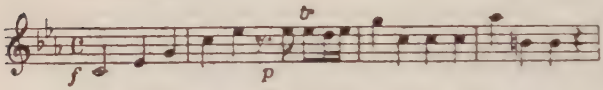
Endlich einige Fugen, Rondos und das unvergängliche h-Moll-Adagio (KV 540) aus dem Jahre 1788.
Klavier vierhändig: zwei Früh- und zwei Spätsonaten; von letzteren ist

Mozart: aus den Klaviersonaten

Andante grazioso



Allegro molto



die in F-Dur (KV 497) dem Sinfonischen, die in C-Dur (KV 521) dem Bildhaften, fast Bühnenmäßigen angenähert. Zwei Fantasien stammen aus dem Jahre 1790. Anmutiges Bewegungsspiel im „Thema mit Variationen" (KV 501).
Werke für zwei Klaviere. Sonate in D-Dur (KV 448, aus dem Jahre 1781), fast ein Konzert für zwei Klaviere, eins der schönsten Werke dieser Gattung. Ferner eine c-Moll-Fuge (KV 426), später als Streichquartett umgearbeitet.

Vokalwerke:

Kirchenmusik: Die meisten dieser Werke hat Mozart in seinen Jugendjahren geschrieben, wohl in der Hauptsache deswegen, weil er später für diesen von ihm so sehr geliebten Zweig der Komposition nicht mehr genügend Zeit hatte. Neben einer ganzen Reihe kleinerer Werke sind es vor allem fünfzehn Messen in verschiedener Besetzung und in verschiedenen Stilen. Bedeutend die Chorpartien aus der c-Moll-Messe (KV 427) von 1782. Gipfelwerke von Mozarts Kirchenmusik sind das „Requiem" (KV 626) und das „Ave verum" (KV 618; beide aus seinem Todesjahre). Das von Mozarts Schüler und Freund Süßmayr vollendete Requiem wurde von einem „grauen Unbekannten" bestellt, den Mozart selbst für einen Vorboten seines eigenen Todes ansah; in Wirklichkeit war es der Bote eines ehrgeizigen Grafen, der die bestellte Komposition für sein eigenes Werk ausgeben wollte. Großartig ist vor allem die erste Hälfte (Doppelfuge des Kyrie, Dämonie des Dies irae, Steigerung im Rex tremendae majestatis). Das „Ave verum" ist ein Liedgesang, kirchlich-fromm in der Stimmung, volksliedhaft in der vorherrschenden Viertaktigkeit.

Klavierlieder: Die bedeutendsten Lieder nähern sich der kleinen Opernszene in der bildhaften Durchdringung von Wort, Singstimme und instrumentaler Gewandung, bleiben jedoch aller Dramatik zum Trotz durchaus echte Lieder, wie etwa „Das Veilchen", „Der Zauberer" (beide 1785). Das bekannte Wiegenlied „Schlafe, mein Prinzchen" stammt nicht von Mozart, sondern von B. Flies.

Konzertarien: 27 für Sopran, eine für Alt, 8 für Tenor und 6 für Baß mit Orchester, die jedoch oft allzu sehr dem Zeitgeschmack nachgehen; ferner Duette, Terzette und ein Quartett.

Bühnenwerke: Rechnet man die Bühnenmusiken, die theatralischen Serenaden und das Ballett „Les petits riens" hinzu, sind es 22 Werke. Sie sind durchaus nicht gleichwertig, zumal die vom Knaben Mozart komponierten. Mit dem arkadischen Singspiel „Bastien und Bastienne" ist dem zwölfjährigen jedoch ein wahres Meisterwerk gelungen.

„Die Gärtnerin aus Liebe" (1775, KV 196, nicht vollständig erhalten). Verwechslungs- und Verwicklungskomodie. Beachtlich die Ensemblesätze und das Finale.

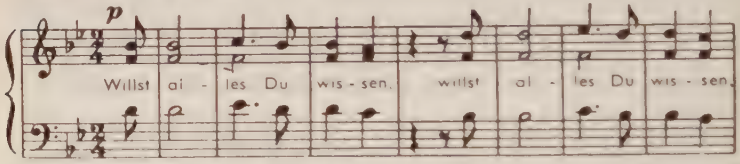
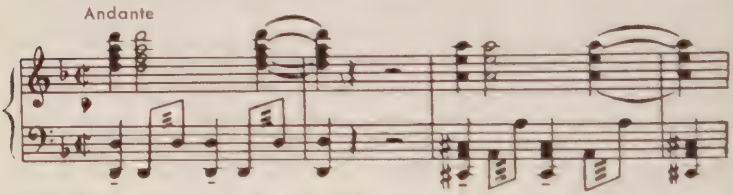
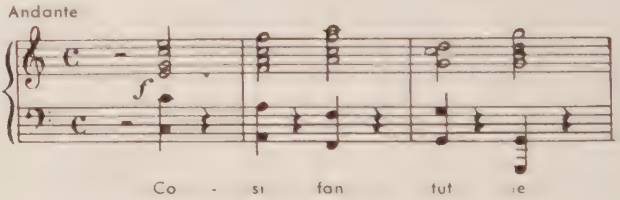
„Idomeneo" (1781, KV 366, große heroische Oper, Text von G. Varesco). Von Mozart mehrfach geändert, zahlreiche Neubearbeitungen, u. a. von Lothar Wallerstein und Richard Strauss; dennoch nur selten im Spielplan, weil undramatisch in der Musik (herrliche Einzelheiten wie das große Quartett) und dramaturgisch schwach im Text. — Idomeneo gelobt auf der Heimfahrt von Troja dem Poseidon, das erste Lebewesen zu opfern, das ihm in der Heimat begegnet. Es ist sein Sohn Idamantes. Als sowohl Idomeneo als auch Ilia, die Geliebte des Idamantes, sich als Opfer anbieten, verzichtet der Gott auf Erfüllung des Opfers.

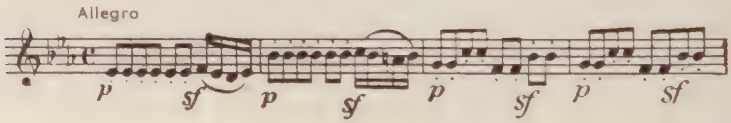
„Die Entführung aus dem Serail" (1782, KV 384, Singspiel, Text von Stephanie dem Jüngeren), eine der vielen „Türkenopern" des 18. Jahrhunderts. Belmonte will seine von Selim Bassa gefangengehaltene Geliebte Constanze befreien, wird zwar ergriffen, doch von dem „edlen Bassa" in die Heimat entlassen. Hauptfigur: der musikalisch mit kunstvollen Kapriolen bedachte Aufseher Osmin. Liedhafte Gesänge, „türkisches" Instrumentalkolorit, Ensemblefinale. – 150 Min.

„Figaros Hochzeit" (1786, KV 492, Oper, Text nach Beaumarchais von Lorenzo Da Ponte, inhaltlich eine Fortsetzung des „Barbiers von Sevilla", als Oper zehn Jahre nach Paisiello und dreißig Jahre vor Rossini aufgeführt). Graf Almaviva hat Rosine, das Mündel des Doktor Bartolo, geheiratet. Er möchte bei Figaros Braut Susanna das Jus primae noctis ausüben, wird aber durch geschicktes Zusammenspiel aller Hauptpersonen bloßgestellt. – Wie aus bloßen Rollen hier zumeist Persönlichkeiten (und zwar gleichzeitig als Vertreter ihres jeweiligen Standes) geworden sind, so wird auch die Musik wort-

und sinnentsprechend dramatisch und zeichnet das Zutageliegende wie die seelischen Hintergründe der einzelnen (z. B. des herrischen Grafen, des bereits revolutionär aufbegehrenden Figaro, des Pagen Cherubino,der „vielleicht kein Kind mehr, aber auch noch kein Mann" ist) und der jeweilig agierenden Gruppen (in den Ensembles, besondes in den großartig entwickelten Finale). – 180 Min.

Mozart: „Entführung". Ouvertüre

„Figaro". Fast ein Leitthema

„Don Giovanni". Der steinerne Gast (Ouvertüre)

„Così fan tutte". Grundgedanke

„Zauberflöte". Fugenthema der Ouvertüre



„Don Giovanni" (1787, KV 527, „Dramma giocoso", Text von L. Da Ponte). Don Giovanni hat den Komtur, Vater der von ihm verführten Donna Anna, im Zweikampf getötet, geht auf neue Abenteuer aus (Leporellos Registerarie), lädt das Standbild des Getöteten zum Mahl und wird von ihm in die Hölle gestoßen, weil er nicht bereuen will. – Kontrastierende Klänge für das Diesseits und das Jenseits, schmiegsame musikalische Charakterisierung im Persönlichen und Szenischen, glänzende Ensembles, heiter musikalische Anspielungen, beredtes Orchester. – 180 Min.

„Cosi fan tutte" („So machen's alle", 1790, KV 588, komische Oper, Text von L. Da Ponte). Zwei junge Männer schwören auf die Treue ihrer Geliebten, lassen sich auf den Rat eines alten Spötters auf eine Probe ein, verlassen scheinbar die ebenfalls Treue schwörenden Damen, kehren in Verkleidung zurück und gewinnen die Liebe – jeder die der anderen – der zuvor so trostlosen Damen. – Das dramatische Spannungsverhältnis der unbeschwerten, von melodischen Einfällen sprühenden Musik ist in die Einzelpersonen verlegt, in den Zwiespalt zwischen echten und vorgetäuschten Gefühlen. – 150 Min.

„Titus" (1791, KV 621, Text nach Metastasio von C. Mazzola). Die kurze Entstehungszeit dieser als Auftrag für die Prager Krönung Leopolds II. komponierte Opera seria – eine Gattung, von der Mozart sich längst innerlich gelöst hatte – und der allzu schwache, veraltete Text haben bewirkt, daß diese Oper niemals ein rechter Erfolg wurde, auch nicht in Bearbeitungen, die einiger hervorragender Nummern wegen wiederholt vorgenommen wurden.

„Die Zauberflöte" (1791, KV 620, Text nach einem von K. L. Giesecke dramatisierten Märchen Wielands, Endfassung des mehrfach umgearbeiteten Plans von Emanuel Schikaneder). Zwei grundverschiedene Bereiche sind es vor allem, die den Stoff zu dieser Oper geliefert haben: die barocke Zauberwelt des Altwiener Volkstheaters mit seinen derben Späßen und seinem Maschinenspektakel und die sittlich-humanitären Grundideen des Freimaurertums. Die Synthese, die im Text keineswegs gelungen ist, wurde in einmaliger Weise durch Mozarts Musik geschaffen. Treuherzig schlichte Lieder stehen neben prunkvollen Koloraturarien, muntere Buffoweisen neben feierlichen Chören, Volkston neben erhabener Kunstmusik; alles ist in vollendeter Harmonie aufeinander abgestimmt. Mit dieser Oper hat Mozart ein Werk geschaffen, das nachhaltig auf das Musikschaffen der deutschen Romantik wirkte und als Prototyp der „deutschen Oper" angesehen wurde. Selbst Goethe war von diesem Werk so stark beeindruckt, daß er begann, einen zweiten Teil zur „Zauberflöte" zu schreiben. – Drei Welten sind fast in der Art eines mittelalterlichen Mysterienspiels übereinander gestellt: die dunkle Welt der Unterirdischen (Königin der Nacht), die einfache Welt des

naturhaften Menschen (Papageno) und die erhabene Welt verstehender Weisheit (Sarastro). Zwischen ihnen hat sich der edle Mensch (Tamino, Pamina) zu bewähren. Diese drei Welten sind jedoch im Text nicht eindeutig voneinander getrennt, vielmehr geschieht im Laufe der Handlung ein gewisser Austausch der Werte. Dieser Wiederspruch ist dadurch entstanden, daß ursprünglich die Königin der Nacht mit ihrem Gefolge das gute Prinzip darstellten, während Sarastro und Monostatos die feindlichen Mächte verkörperten. Die Änderung war vom Textdichter jedoch erst vorgenommen worden, nachdem Mozart die ersten Nummern schon fertiggestellt hatte. Trotzdem hat Mozart jeweils charakteristische Klangwelten gefunden, wie etwa die feierliche Würde in den Blaserrufen der Priester oder das Choral-Fugato der zwei Geharnischten, das leicht ironisierte Pathos der Opera seria in der musikalischen Zeichnung der Unterwelt, dramatisch beseelte Rezitative und Arien (Tamino, Pamina) und volksliedhafte Weisen (Papageno). – 180 Min.

Mraczek, Joseph (1878–1944, Tscheche), Violinist, Kapellmeister, Lehrer, Komponist. Auch in Deutschland bekannt geworden durch einige seiner farbenfrohen Opern, u. a. „Der glaserne Pantoffel" (1902, nach Platen), „Aebelö" (1915, Text Amélie Nikisch), „Ikdar" (1921, Text Guido Gluck), „Herrn Durers Bild oder Madonna am Wiesenzaun" (1927, Text A. Ostermann).

Mulé, Giuseppe (1885–1951, Italiener), vor allem Opernkomponist, stilistisch im Umkreis Puccini–Respighi, u. a. „Dafne" (1928), „Liola" (1935, nach Pirandello).

Müller, Wenzel (1767–1835, Österreicher), Kapellmeister am Leopoldstadter Theater in Wien, schrieb mehr als 200 Bühnenmusiken; berühmt seine Singspiele wie „Kasper der Fagottist oder Die Zauberzither" (1791; inhaltlicher Ähnlichkeiten wegen wurde Mozarts „Zauberflote" im letzten Augenblick noch geändert), „Die Schwestern von Prag" (1794), „Die travestierte Zauberflöte" (1818), Bühnenmusik zu Raimunds Zauberpossen („So leb denn wohl, du stilles Haus").

Mussorgski, Modest Petrowitsch, geboren am 21. März 1839 in Karew als Sohn wohlhabender Eltern. Wurde zunächst Gardeoffizier, ging dann zur Musik über (vorwiegend Autodidakt), geriet in Not und trat 1863 in russische Staatsdienste. Gestorben am 28. März 1881 in Petersburg infolge alkoholischer Ausschweifungen.

Mussorgski bildete mit Balakirew, Borodin, Cui und Rimski-Korsakow die „jungrussische Schule" (die „Gruppe der Fünf" oder die „Fünf Novatoren"), die eine nationalrussische Musik durchsetzen wollte. Ihr entschiedenster und genialster Vertreter ist Mussorgski selbst. Er verachtete alle „zivilisiert-europäische" Musik; daher wohl auch seine Ablehnung, regelrechten Unterricht zu nehmen. Ihm schwebte vor, auf russische Weise die

„dramatische Wahrheit" zum Klingen zu bringen, und er verstand darunter, „Mütterchen Rußland in seiner ganzen Weite darzustellen". Der Verzicht auf europäische Kunstmittel zwang ihn, eine eigene – freilich auf dem heimatlichen Volksgut erwachsende – Sprache zu finden. Das führt in seinen Werken oft zu gewissen Schwerfälligkeiten; diese werden jedoch ausgeglichen durch einen Al-fresco-Stil, in dem viel vorweggenommen zu sein scheint vom späteren Impressionismus, ja Expressionismus der europäischen Musik. Jedenfalls haben die sensibelsten Komponisten Europas von Mussorgski gelernt. Gewisse Werke Mussorgskis gehörenzu den Standardschöpfungen ihres Gebietes, etwa die „Bilder einer Ausstellung" fur Klavier, die Oper „Boris Godunow" als unübertroffene Spitzenschöpfung der russischen Operngeschichte.

Opern:

„Boris Godunow" (1874, Text nach Puschkin und Karamsin vom Komponisten). Der Thronräuber Boris Godunow hat den legitimen Zarennachfolger Dimitri als Kind ermorden lassen und stirbt selbst im Wahnsinn, als die politischen und Gewissenskonflikte durch das Auftreten eines falschen Dimitri sich unertraglich zuspitzen. Russisches Volkslied, polnischer Nationaltanz, gregorianische Wendungen bestimmen die musikalische Grundhaltung je nach dramatischer Notwendigkeit. Kompositorisch, instrumental, dramaturgisch mehrfach umgearbeitet (Rimski-Korsakow, Schostakowitsch); heute wird des Komponisten zweite Fassung bevorzugt. – 200 Min.

„Die Chowanschtschina" (1886, Text von Mussorgski), beendet und instrumentiert von Rimski-Korsakow, später bearbeitet von Ernst Fritzheim und schließlich ergänzt durch Dmitri Schostakowitsch (1952).

„Der Jahrmarkt von Ssorotschinzy" (1923 in der durch Tscherepnin beendeten Fassung, 1917 die Fassung von Cui, Text vom Komponisten), komische Bauernoper.

„Die Heirat" (1937, Text nach Gogol; 2. Akt von Tscherepnin).

Orchesterwerke:

„Die Nacht auf dem kahlen Berge" (nachgelassen, von Rimski-Korsakow überarbeitet 1886), Orchesterfantasie über Geistern, Teufel, Hölle, Dorfkirchenglocke. – 11 Min.

„Bilder einer Ausstellung", eigentlich für Klavier (s. u.), mehrfach für Orchester instrumentiert (u. a. von Maurice Ravel, Oskar von Pander). – 35 Min.

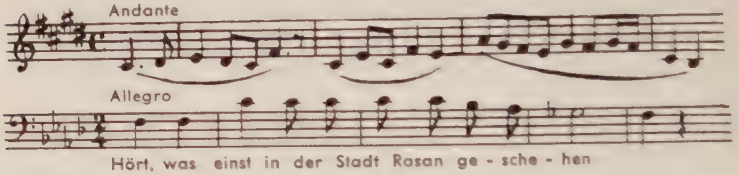
Ferner: „Intermezzo", „Türkischer Marsch", „Scherzo".

Klaviermusik:

„Bilder einer Ausstellung", angeregt durch den Tod des mit Mussorgski befreundeten Malers Hartmann (1874. Gang durch eine Bilderausstellung, wobei die „Promenade" als Leitmotiv gewählt wird: Gnomus / Das alte Schloß / Tuilerien. Spielende Kinder im Streit / Bydlo (Ochsenkarren) / Ballett der Kuchlein in ihren Eierschalen / Samuel Goldenberg und Schmuyle / Marktplatz von Limoges / Die Katakomben / Die Hutte der Baba-Yaga (Hexe) / Das große Tor von Kiew.

Kleinere Klavierstücke wie „Im Dorf", „Gopak", „Intermezzo".

Mussorgski:

„Boris Godunow"

„Bilder einer Ausstellung"

Lieder:

In zuweilen scheinbar wirrem Nebeneinander von Volkslied, Volkstanz, Plattheiten, Kühnheiten, Kirchentonarten, Raserei und Kindlichkeit mit westeuropäischen Maßstäben nicht meßbar, doch zum bedeutsamen Gut des Klavierliedes gehörig; etwa 60 Lieder, teilweise in Gruppen zusammengefaßt:

„Szenen aus der Kinderstube" (1862–72, Texte vom Komponisten), stark realistisch, rhythmisch-metrisch sehr eigen (in der Szene „Mit der Njanja" bei 53 Takten 27mal Taktwechsel). Kind, das mit seiner Wärterin oder mit sich selbst plappert.

„Lieder und Tänze des Todes", (1874, Texte von Golenischtschew-Kutusow), der Tod als grausiger Retter aus einem menschenunwürdigen Leben, vielfach szenisch gestaltet. U. a. „Trepak" (Wald, ode Heide), „Ständchen" (Blühende Frühlingsnacht), „Der Feldherr" (Geschütze donnern), „Festesmarsch".

„Ohne Sonne" (1874, Texte von Golenischtschew-Kutusow), 6 Gesänge, entsagungsvoll: „In den vier Wänden", „Nicht nahmst du mich wahr", „Zu

Ende ging der lange Tag", „Umsonst", „Elegie" (Im Nebel träumt die Nacht), „Auf dem Flusse" (Träumender Mondenschein).

Einzellieder: „Flohlied" („Es war einmal ein König"), eine der genialsten Vertonungen des Goethe-Liedes (szenisch-dramatisch), „Der Dünkel" (Tolstoi), „Der Seminarist" (Text von Mussorgski), „Gastgelage" (Kolzow), „Hopak" (Schewtschenko), ein ausgelassenes Tanzlied für Frauenstimme.

Nabokow, Nikolai (geb. 1903, Russe), studierte vor allem in Deutschland, wirkt in Frankreich und Nordamerika. Sein Werk zeigt vorwiegend dramatische Züge, die er mit den jeweils geeignet erscheinenden Mitteln ausstattet. Schrieb eine Reihe von Balletten wie „Ode an die göttliche Majestät" (1928), „Union Pacific" (1934), die Oper „Der heilige Teufel" (1957), erweiterte Fassung als „Der Tod des Grigory Rasputin" (1959), zwei Sinfonien (die „Lyrische" 1929, die „Biblische" 1941), ein Klavier- und ein Cellokonzert, große Vokalwerke (Oratorium „Hiob" 1933, „La vita nuova" 1953), Lieder u. a.

Nägeli, Hans Georg (1773–1836, Schweizer), Musikverleger, Gesangslehrer, Vokalkomponist, heute nur noch bekannt durch das von ihm bearbeitete Lied „Freut euch des Lebens".

Naumann, Johann Gottlieb (1741–1801), war in Italien Schüler von Tartini, Martini und Hasse, 1776 kurfürstlicher Kapellmeister in Dresden, später zeitweise am schwedischen Hof, seit 1786 Hofkapellmeister in Dresden. Er schrieb 23 Opern, u.a. „La clemenza di Tito" (1769), „Solimano" (1773), „Le nozze disturbate" (1773), erfolgreiche Opern in schwedischer Sprache: „Coro och Alonzo", (1782) und „Gustav Wasa" (1786); ferner Ballette, Oratorien, Psalmen, Sinfonien, Kammermusik, „Sammlung von Liedern beym Clavier zu singen". Sein Stil ist im wesentlichen von der ins Virtuose gesteigerten französischen Oper geprägt.

Nedbal, Oskar (1874–1930, Tschechе), studierte u. a. bei Dvořák, als Bratscher Mitbegründer des „Böhmischen Streichquartetts", Dirigent in Prag und Wien, Theaterdirektor in Preßburg. Komponierte anfangs Orchester- und Kammermusik; bekannt nur noch als Operettenkomponist. 7 Operetten, davon „Polenblut" (1913, Text von Leo Stein) ein Welterfolg: Der leichtsinnige, verschuldete Baranski will nicht die ihm zugedachte Braut, bekommt sie doch, als sie als verkleidete Wirtschafterin alles wieder in Ordnung bringt.

Neefe, Christian Gottlob (1748–1798), vorübergehend Beethovens Lehrer in Bonn. Besonders erfolgreich waren seine Singspiele, u. a. „Adelheit von Veltheim" (1781) mit dem gleichen Türkenthema wie Mozarts „Entführung".

Neßler, Viktor (1841–1890), anfangs Theologe, dann Chorleiter in Leipzig (Theater und Gesangverein), bekannt vor allem durch seine 11 Bühnenwerke, u. a. „Der Rattenfänger von Hameln" (1879), „Der wilde Jäger" (1881), „Der

Trompeter von Säckingen" (1884; Text nach Scheffel daraus: „Behut' dich Gott, es wär' so schön gewesen").

Nick, Edmund (geb. 1891), ursprünglich Jurist, dann Pianist, Kritiker, Kapellmeister an Bühne, Kabarett, Funk, Musikprofessor. Will die Operette zu gepflegter Unterhaltungskunst erheben; vor allem bekannt durch blitzende Chansons und musikalische Lustspiele: „Das kleine Hofkonzert" (1935, Text Paul Verhoeven und Toni Impekoven) und „Das Halsband der Königin" (1950, Text Gerhard Metzner).

Nicolai, Otto (1810–1849), floh als Sechzehnjähriger vor dem brutalen Ehrgeiz des Vaters, war nach längerem Aufenthalt in Berlin Organist bei der preußischen Gesandtschaft in Rom, hatte dort Erfolg mit italienischen Opern, ging nach Wien, wurde dort 1841 Hofkapellmeister, begründete die Philhar-

Nicolai: „Die lustigen Weiber von Windsor"
Andantino moderato

monischen Konzerte, seit 1847 Operndirigent in Berlin. Seine Werke für Orchester, Kammermusik, Gesang sind vergessen. Der Versuch, einige seiner vier italienischen Opern durch deutsche Bearbeitungen zu retten, ist gescheitert (so „Der Templerritter" 1840 bzw. 1845, „Il proscritto" 1841, umgearbeitet in „Die Heimkehr des Verbannten" 1844). Unverwüstlich dagegen die komisch-romantische Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" (1849, nach Shakespeare): Der Saufbold und Prahlhans Falstaff stellt lustigen Burgerfrauen nach, wird aber schmählich geprellt.

Nielsen, Carl (1865–1931, Däne), durch Gade geförderter Komponist mit betont volkhaft-dänischer Melodik. Schrieb u. a. 6 Sinfonien (die zweite bezeichnet als „Die vier Temperamente" 1915), Orchesterfantasien und Ouvertüren, Klavier-, Violin-, Flötenkonzerte, Kammermusik, Chorwerke, Lieder, Opern, u. a. „Saul und David" (1903), „Maskerade" (1905), „Aladin und die Wunderlampe" (1923 als Musik zu Oehlenschlagers Schauspiel, 1935 als Oper bearbeitet).

Niemann, Walter (1876–1953), Musikschriftsteller und Komponist, Nachromantiker mit stark impressionistischem Einschlag. Schrieb Klavierminiaturen, meist suitenartig zusammengefaßt, so „Meißner Porzellan", „Orchideengarten", „Brasilianische Rhapsodien", „Kocheler Landler", „Moderne Tanzsuite", „Efeu und Rosen", drei große und zwei kleine Sonaten, Präludium, Intermezzo und Fuge.

Nono, Luigi (geb. 1924, Italiener), studierte bei Maderna und Scherchen, fühlt sich kompositionstechnisch wohl vor allem Webern verbunden (mehr

noch als seinem Schwiegervater Arnold Schönberg), gehört zu den führenden seriellen und punktuellen Komponisten Italiens. Anklagen gegen Unterdrükkung und Bekenntnisse zur Menschlichkeit bestimmen weitgehend sein Werk. Für Instrumente: „Komposition für Orchester" (1952), „Kanonische Variationen über eine Zwölftonreihe von Schönberg" (1950), „Polifonica-Monodia-Ritmica" (1951), „Due espressioni per orchestra" (1953), „Canti per 13 strumenti" (1955), „Incontri per 24 strumenti" (1955), „Varianti" (1957, seriell nach Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Tondichte, Spielart, Tempo, Taktgruppierung, dynamischem Register); Ballett „Der rote Mantel" (1954). Mit Sing- oder Sprechstimmen: „Liebeslied" (gemischter Chor mit Instrumenten), „Epitaph auf F. García Lorca" (1952, drei Stücke, teils mit Soli und Chor, teils instrumental, teils mit Sprecherin und Sprechchor), „La victoire de Guernica" (1954, Chor und Orchester, Text von P. Eluard), „Il canto sospeso" (1956, Soli, gemischter Chor, Orchester), „La terra e la compagna" (1958, Soli, Chor, Orchester), „Cori di Didone" (1958, Soli, Chor, Schlagzeug), Oper „Intolleranza 1960" (1961, nach Angelo Maria Ripellini), Kantate „Canti di vita e d'amore" (1962).

Notker Balbulus (um 840–912), Mönch in St. Gallen, schrieb als einer der ersten viele Sequenzen; das ihm lange Zeit zugeschriebene bekannte „Media in vita in morte sumus" (Mitten im Leben sind wir vom Tode umfangen) stammt nicht von ihm.

Novák, Vítězslav (1870–1949, Tscheche), studierte u. a. bei Dvořák, später Konservatoriumsprofessor in Prag. Beeinflußt von Brahms, tschechischem Volksgut, Impressionismus. Sinfonien und andere Orchesterwerke, Vokal-, Kammermusik-, Klavier-, Orgelwerke, Ballette, Opern (u. a. „Karlstein" 1916, „Die Laterne" 1923, „Des Großvaters Vermächtnis" 1926).

Oboussier, Robert (1900–1957), studierte u. a. bei Ph. Jarnach; bei moderner, oft polyphoner, stets auf Feingliedrigkeit bedachter Schreibweise ein ausgesprochener Romantiker; schrieb u. a. die Oper „Amphitryon" (1951, Text vom Komponisten), große Chorwerke wie die „Trilogia sacra" (1936, nach Rilke), zahlreiche Lieder (so den Zyklus „Leben und Tod"), Klavierwerke (bemerkenswert die „Abbreviationen" von 1933), Kammermusik in verschiedener Besetzung, eine Sinfonie (1936), ein Klavier- und ein Violinkonzert.

Obrecht, Jacob (nach 1450–1505, Niederländer), wirkte in Utrecht, Cambrai, Brügge, Antwerpen, Ferrara (hier gestorben); als einer der Meister niederländischer Kontrapunktik läßt er in seinem durchimitierenden Stil melodische Einflüsse italienischer Herkunft bemerkbar werden; auch verfestigen sich Harmonik und Bauform. Schrieb viele Messen, Motetten und weltliche Werke.

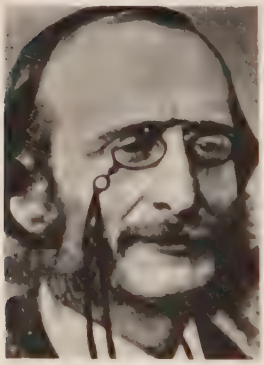
Obuchow, Nikolai (1892–1954, Russe), Schüler von Tscherepnin und Ravel, seit 1919 in Paris; Ton- und Zahlenmystiker, baute ein elektroakustisches Instrument „Singendes Kreuz", erfand neue Bezeichnung für die zwölf Töne der

Oktave, Zwölftonmusiker eigener Richtung. Hauptwerk die bisher noch nicht vollständig aufgeführte Kantate „Buch des Lebens" („Livre de vie", 1924).

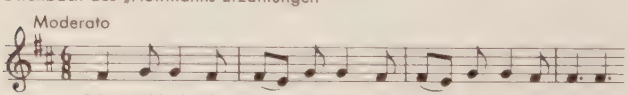
Ockeghem, Johannes (um 1420–um 1495, Niederländer; lebte in Antwerpen, Paris, Spanien, Tours. Er war Hauptvertreter der „mittleren Generation" der niederländischen Kontrapunktiker. Sein kunstvoll durchimitierender Stil ist oft verwickelt bis zu Ratselkanons, bleibt jedoch unaufhörlich fließend. Erhalten sind Kanons, Chansons, 15 Messen, 7 Motetten bis zu 36 Stimmen.

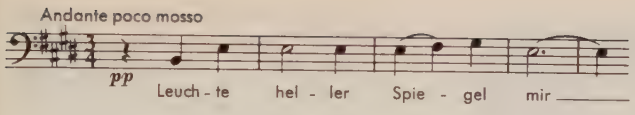
Offenbach, Jacques (Jacob), geb. am 20. Juni 1819 in Köln als Sohn eines jüdischen Kantors; studierte 1833–34 am Pariser Konservatorium, verbrachte den größten Teil seines Lebens in Paris als Kapellmeister, Theaterunternehmer, Komponist. Gestorben am 5. Oktober 1880 in Paris.

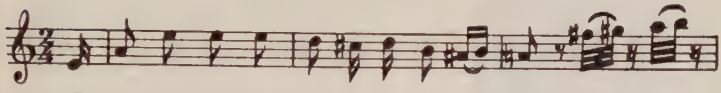
Offenbach, der eigentliche Begründer der Operette, vertonte mehr als hundert Bühnenwerke; viele von ihnen eroberten sich die ganze Welt. Textlich leben sie vom Verspotten jeder Art von Stelzbeinigkeit – ob es sich um das hohle Pathos der großen Oper handelt oder um veräußerlichtes Kaisertum, Sängereitelkeit, ehrpusseliges Getue von Hof und Bürgertum. Faßliche Melodiebildungen (auch Anspielungen auf bekannte Themen), tänzerisch-spritzige Rhythmen, einprägsame, witzige Formulierungen sind die Grundzüge seiner geschickt instrumentierten „Musiquettes". Daß ihm auch lyrisch empfundene und unheimlich-düstere Ausdrücke zur Verfügung standen, zeigt seine einzige Oper, „Hoffmanns Erzählungen", phantastische Oper in drei Akten, mit einem Vor- und einem Nachspiel (1881, also nach des Komponisten Tode aufgeführt; Text Jules Barbier und Michael Carré). Schein und Wirklichkeit gehen ineinander über: die vier Geliebten des Dichters E. T. A. Hoffmann sind von der gleichen Sängerin, die vier Gegner Hoffmanns vom gleichen Sänger darzustellen. In Vor- und Nachspiel steht die gegenwärtige Geliebte Hoffmanns im Vordergrund, jeder Akt handelt von einer früheren (eine Roboterpuppe, eine Buhlerin, eine lungenkranke Sängerin). Berühmt die Barcarole, die Studentenszenen (Klein Zack), die Spiegelarie. – 160 Min.



Offenbach aus „Hoffmanns Erzählungen"







Bekannte Singspiele und Operetten, vielfach überarbeitet und modernisiert:

„Die Verlobung bei der Laterne" (1857, Text M. Carré und L. Battu). Ein Onkel sorgt dafur, daß der Bauer Michel sein Mündel Liese als „Schatz" unter dem Nußbaum findet.

„Orpheus in der Unterwelt" (1858, Text Hector Crémieux), eine „burleske Oper". Antiker Stoff umgemunzt auf die Sitten der französischen Gesellschaft. Jupiter versucht, statt Eurydike ihrem Gatten zurückzugeben, selbst sein Gluck. Bekannt die Ouverture und das trottelige „Als ich noch Prinz war von Arkadien".

„Die schöne Helena" (1864, Text H. Meilhac und L. Halévy). Spöttische, teils heikle Vorgeschichte des Trojanischen Krieges.

„Pariser Leben" (1866, Text Meilhac und Halévy).

„Blaubart" (1866, Text Meilhac und Halévy).

„Die Großherzogin von Gerolstein" (1867, Text Meilhac und Halévy).

„Perichole" (1868, Text Meilhac und Halévy).

„Die Insel Tulipatan" (1869, Text H. Chivot und A. Duru).

„Die Banditen" (1869, Text Meilhac und Halévy). Hier betrugt jeder jeden, und daß der berühmte Räuberhauptmann schließlich furstlicher Polizeichef wird, ist nur folgerichtig. (Neubearbeitung G. Grundgens.)

„Madame Favart" (1878, Text H. Chivot und A. Duru).

„Die Kreolin" (1875, Text Meilhac nnd A. Millaud).

Orff, Carl, geboren am 10. Juli 1895 in München, studierte u. a. bei H. Zilcher, später auch bei H. Kaminski, war vorubergehend Theaterkapellmeister in verschiedenen Städten; 1924 Mitbegrunder der Gunther-Schule fur Gymnastik, Tanz und Musik; seit 1950 Kompositionslehrer an der Munchener Musikhochschule.

Orffs Bestreben geht dahin, das im Laufe der Zeit gewordene Gebilde Musik von allen Überwucherungen und Verworrenheiten zu befreien, die Musik zu aktivieren, d. h. vor allem, aus dem passiven Hörer einen tätig Mitwirkenden zu machen. Niedergelegt hat er die Ziele solcher Erziehungs-

arbeit in seinem „Schulwerk" (1930–35, neu gefaßt 1950–54): Erziehung der Kinder zu rhythmischem Bewußtsein durch Bewegung, Klatschen und Klopfen, Stampfen und Trommeln, Erziehung zu melodischem Bewußtsein durch allerlei kleine, vielfach selbstzufertigende „Instrumente" – das ist der Anfang. Später kommen melodische Übungen hinzu mit einfacher Begleitung, verwickeltere Rhythmen, behutsam ausgebaute Erschwerungen bis zu „konzertartigen" Stücken für Jugendliche.

Rhythmisch und melodisch bestimmt sind auch Orffs größere Werke. Thematische Arbeit, Polyphonie, Kontrapunktik, Harmonie treten völlig zurück, ja selbst die Melodik wird dem Rhythmus untergeordnet. Dieser Rhythmus wiederum entspricht nicht so sehr dem, was man als „musikalischen Rhythmus" bezeichnet, ist nicht der „Rhythmus unseres Jahrhunderts", wie bei vielen modernen Komponisten; es ist vielmehr die rhythmische Grundkraft, die in Sein und Werden, in Blühen und Vergehen, in Blick und Gebärde, in Tanz und Sprache wirksam ist. Diesen Ur-Rhythmus will Orff wieder ins Bewußtsein heben, ihn auf den ganzen Menschen (nicht nur den musikalischen) wirken lassen. Daher die Bevorzugung des umfangreichen Schlagzeugorchesters, daher auch das Statisch-Kreisende, nicht Dynamisch-Fortspinnende in seiner Kompositionsweise.

Orff ist jedoch kein Bildersturmer. Die großen Meister aller musikgeschichtlichen Epochen bleiben ihm verehrenswert (eine besondere Vorliebe gilt Monteverdi, den er durch kenntnisreiche Bearbeitungen für die Gegenwart wieder lebendig macht). Orff ist auch kein trockener Nur-Rhythmiker. Was er gestaltet, ist kraftvolles Leben, reicht von erfüllter Geistigkeit bis zu derbsten Derbheiten, will vor allem verstanden und miterlebt werden. Daher das Betonen ständig wiederkehrender, ostinater Baßfiguren oder Melodieformeln oder eindeutiger rhythmischer Gebilde.

Alle Frühwerke (bis Anfang der dreißiger Jahre) hat Orff zurückgezogen; aber auch manche aus der mittleren Schaffenszeit betrachtet er selbstkritisch, überarbeitet sie oder läßt sie im Hintergrund. Nachfolgend daher nur die wichtigsten Schöpfungen der mittleren und späteren Zeit.

„Carmina Burana" (1937 weltliche Gesänge aus der Benediktbeurer Handschrift), für Sopran, Tenor, Bariton, zwei gemischte Chöre, großes Orchester mit Stierhorn in Ges, Sonderschlagzeug wie 2 kleine Trommeln, große Trommel, Triangel, Schelle, Cymbeln, Becken, tiefer und hoher Gong, Röhrenglocken, 3 abgestimmte Glocken, 3 Glockenspiele, Ratsche, Kasta-

gnetten, Xylophon, Celesta, 2 Klaviere. Bunte, vielfach derbe Bildfolge für Ballett aus dem menschlichen Lebenskreis. – 60 Min.

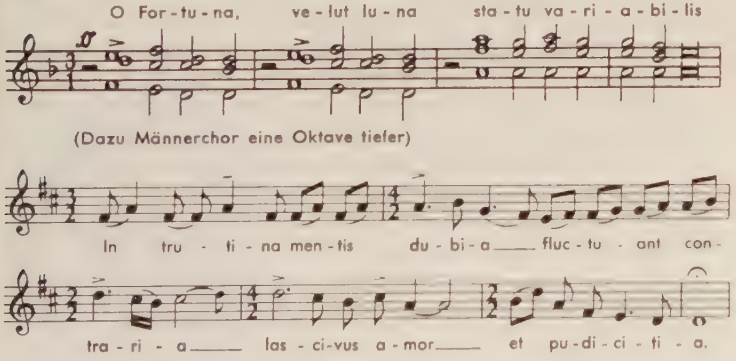
„Der Mond" (1939, Neufassungen 1941 u. 1947, Text von Orff), „Ein kleines Welttheater", Märchenspiel nach Grimm: Vier Burschen stehlen eine leuchtende Kugel, bekommen beim Begräbnis je eine Viertelkugel in den Sarg, setzen sie im Jenseits wieder zusammen, treiben Unfug, bis Petrus die Kugel als Mond an den Himmel hängt.

„Die Kluge" (1943, Text von Orff nach Grimm), Märchenspiel von dem König und der klugen Bauerntochter, mit shakespearehaften Rüpelszenen; sehr großes, aber kammermusikalisch geführtes Orchester mit Kurzformeln und Kurzmotiven. – 80 Min.

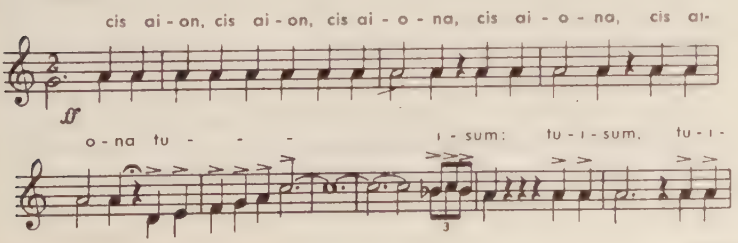
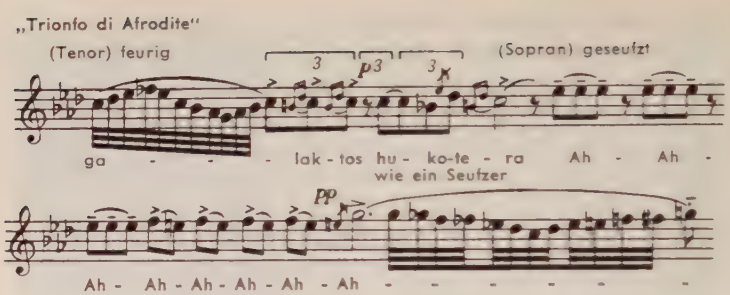
„Catulli Carmina" (1943, nach Gedichten von Catull), ein szenisches Spiel für Ballett um den altrömischen Dichter Catull und seine Geliebte Lesbia; für Sopran, Tenor, Chor, mit vier Klavieren und starkem Schlagzeug.

Orff: aus den „Trionfi"

„Carmina Burana"



„Catulli Carmina"



„Die Bernauerin" (1947, Text von Orff), „Ein bairisches Stuck" uber Liebe und Tod der Agnes Bernauer, fur Tenor, Chor, Orchester; oft sehr derb, meist in bayerischer Mundart.

„Antigonae" (1949, auf Hölderlins Übertragung des Sophokles-Dramas): Mensch und Schicksal sind zusammengehalten einzig durch die Urkraft Rhythmus, dementsprechend das Orchester: 6 Klaviere, 4 Harfen, Xylophone, Schlaginstrumente fur mindestens 10 Spieler, je 6 Floten, Oboen, Trompeten, Kontrabasse. Deklamation zwischen Singen und Sprechen. – 120 Min.

„Trionfo di Afrodite" (1953, Lieder von Catull, Euripides, der Sappho), „szenisches Konzert" fur Soli, Doppelchor, großen Chor, Tanzgruppe und sehr großes Orchester, von Koloraturen und Tonwiederholungen uber Sprechchor bis zum gemeinsamen Schrei vorstoßend, nicht Klangfarben, sondern Klangkrafte. (Mit den Carmina Burana und den Catulli Carmina als Trilogie „Trionfi" zusammengehörig.)

„Astutuli" (1953, Text von Orff), „Eine bairische Komodie", saftiges Stuck uber Bauernschlaue, nur Schlagzeug, mehr der reinen Sprechbuhne zugehörig.

„Comoedia de Christi resurrectione" (1956), bayerisches Stuck, fur das Fernsehen geschrieben.

„Die Sänger der Vorwelt" (1956, nach Schiller), fur gemischten Chor, 2 Klaviere, Kontrabaß, Harfe, Schlagzeug.

„Nanie und Dithyrambe" (1957, nach Schiller), fur gemischten Chor, Flöten, Harfen, Klaviere, Schlagzeug.

„Ödipus der Tyrann" (1959, nach Hölderlins Sophokles-Übersetzung).

„Ein Sommernachtstraum" (1939, Neufassung 1952), Schauspielmusik zu Shakespeares Buhnenwerk, nicht wie Mendelssohn das Romantische, sondern das Pulsierend-Lebendige betonend.

Monteverdi-Bearbeitungen: „Orpheus" (3 Fassungen), „Krönung der Poppaea", „Ariadnes Klage", „Tanz der Spröden".

Pachelbel, Johann (1653–1706), Organist in Wien, Eisenach, Erfurt, Stuttgart, Gotha, Nürnberg (seit 1695); mit seinen Choralvorspielen beeinflußte er J. S. Bach; seine Suiten, Tokkaten, Ciaconen, Fantasien, Ricercari und Fugen machen ihn durch spieltechnische und kompositorische Vielfalt zu einem der wichtigsten Vorgänger Bachs. Sie gehören auch heute noch zum lebendigen Musikgut; u. a. „Musicalische Sterbens-Gedancken" (1683) und „Hexachordum Apollinis" (1699), beides Variationensammlungen, „94 Fugen über das Magnificat". Die Ciaconen, Fantasien und Choralbearbeitungen stehen auf der Grenze von Orgel und Klavier.

Paderewski, Ignaz (1860–1941, Pole), berühmter Pianist, Komponist und Konservatoriumsleiter, 1919 polnischer Ministerpräsident, seitdem meist in den USA; heute nur noch durch einige Klavierstücke bekannt, früher in Deutschland viel aufgefuhrt; schrieb ferner u. a. die Oper „Manru" (1901), Klavierkonzert und Klavierpolonäse mit Orchester, Kammermusik.

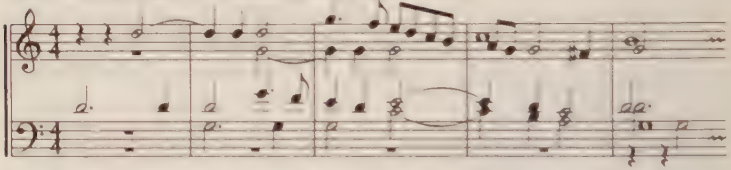
Paer, Ferdinando (1771–1839, Italiener), wirkte als Operndirigent und -komponist in Venedig, Wien, Dresden, Warschau, Paris. Schrieb 43 Opern in geschmeidigem Buffostil, u. a. „Circe" (1791), „Camilla" (1799), „Leonore oder Die Gattenliebe" (1804; Stoff wie Beethovens „Fidelio"); ferner Instrumental- und Vokalwerke.

Paganini, Niccolò (1782–1840, Italiener), der legendenumwobene „Teufelsgeiger", komponierte u. a. 2 Violinkonzerte und 24 Solocapriccios.

Paisiello, Giovanni (auch Paesiello geschrieben; 1740–1816, Italiener), machte die italienischen Bühnen mit 22 Jahren auf sein Talent als Buffoopernkomponist aufmerksam, errang überall Erfolge, schließlich sogar in Neapel gegen den dort allmächtigen Piccini; aufkommende Nebenbuhler wie Cimarosa bekämpfte er mit allen Mitteln. 1776 Kapellmeister in Petersburg, Mitte der achtziger Jahre Hofkapellmeister des Königs von Neapel, der ihn 1802 Napoleon zur musikalischen Reorganisation für kurze Zeit nach Paris auslieh. Er schrieb mehr als hundert Opern (darunter der „Barbier von Sevilla" 1782, dessen gewaltiger Erfolg erst durch Rossinis gleichnamiges Werk beendet wurde; auch eine „Magd als Herrin" wie Pergolesi), rund 30 größere kirchliche Werke, 12 Sinfonien, 18 Quartette (davon 12 mit Klavier), 6 Klavierkonzerte u. a.

Palestrina, Giovanni Pierluigi (um 1525–1594, Italiener), war zunächst Chorknabe in Rom, Organist in seinem Geburtsort Palestrina, nur vorübergehend Sänger der Sixtina, dann Kapellmeister an San Giovanni

in Laterano, an Santa Maria Maggiore und seit 1571 an der Peterskirche (hier auch bestattet). Er ist der Erhalter und Reiniger des kirchlichen A-cappella-Stils (wenn auch historisch nicht genau in dem Sinne, wie es Pfitzners Musikdrama darstellt). Obwohl P. von den Niederländern gelernt hat, hielt er sich von deren späteren kontrapunktischen Kunsteleien fern und schuf jenen Stil, der bis heute als Palestrina-Stil fortwirkt: klare, nicht verwikkelte Vielstimmigkeit, fließend, erhaben, religiös verklärt, frei von weltlichen Melodien, bei aller Kunst der Linienführung harmonisch gebunden und niemals den Text vernachlässigend, also verständlich. Rund 950 Werke, darunter 202 Motetten, 94 Messen, davon besonders berühmt die „Missa Papae Marcelli" (um 1562) und die Benedicta-Messe, 68 Offertorien, 36 Lamentationen, ferner Madrigale, Hymnen u. a.

Palestrina: Beginn des Kyrie aus der „Missa Papae Marcelli"

Pallavicini, Carlo (1630–1688, Italiener), wirkte seit 1667 vorwiegend in Dresden (hier gestorben) als Kapellmeister der neubegründeten italienischen Oper. Schrieb über 20 Opern im Stil der Venezianer; berühmt „Das befreite Jerusalem" nach Tasso (1687, später auch als „Armida" bezeichnet).

Palmgren, Selim (1878–1951, Finne), Pianist, Dirigent, Komponist, teilweise impressionistischer Färbung. Schrieb vorwiegend Klaviermusik (fünf Konzerte, davon drei mit Programmtiteln), Orchestersuiten, auch zwei Opern (so „Daniel Hjort" 1910).

Panufnik, Andrzej (geb. 1914, Pole), studierte u. a. bei Weingartner, leitete die Warschauer Philharmoniker, lebt in Großbritannien. Bekannt vor allem durch Orchesterwerke wie „Tragische Ouverture" (1946), „Wiegenlied" für Streicher und Harfen (1948), „Ländliche Sinfonie" (1949, doppeltes Streichorchester und Bläser), „Rhapsodie für Orchester" (1956).

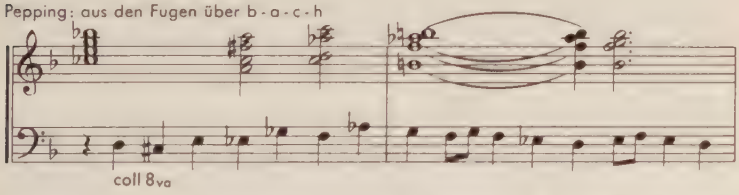
Parry, Charles Hubert (1848–1918, Engländer), machte sich zum Anwalt national-englischer Musik, bekannt besonders durch Vokalwerke wie „Hiob" (1892), „König Saul" (1894); ferner Schauspielmusik zu Werken von Aristo-

phanes, Orchesterwerke (Sinfonien, Ouvertüren, Suiten), Konzerte, Kammermusik, Klavierwerke (auch für 2 Klaviere), Lieder.

Pauer, Jiří (geb. 1919, Tscheche), studierte u. a. bei A. Hába, komponierte jedoch nur wenig Vierteltonwerke. Schrieb eine Orchesterrhapsodie (1953), ein Orchesterscherzo (1951), Hornkonzert (1959), Kammer- und Klaviermusik, viele Lieder und Chöre (so Kantate „Leute, ich rufe Euch" 1952), auch Bühnenwerke.

Pepping, Ernst (geb. 1901), wirkt als Lehrer an der evangelischen Kirchenmusikschule in Berlin, selbst ein führender Vertreter vorwärtsgerichteter Kirchenmusik. Schreibt einen polyphonen, Reibungen nicht scheuenden Stil, jedoch auch Werke für den Konzertgebrauch, in denen er zwar zeitnah, doch allverständlich zu sprechen wünscht und den Strom der Überlieferung mindestens formal benützt; u. a. für Orchester: 3 Sinfonien (die 3. „Tageszeiten" genannt, 1948), Serenaden, Suiten, Variationen (nach Senfls „Lust hab ich gehabt zur Musica"), „Zwei Stucke über eine Chanson des Binchois" (1958), Kammerkonzerte, Klavierkonzert; ferner Kammermusik (fesselndes Streichquartett von 1946), Klavierwerke wie Sonaten (die 1. von 1937 „für mein Klavichord"), Sonatine, Romanzen, Fugen über b-a-c-h (1943), A-cappella-Werke wie Hymnen, Messen, „Passionsbericht des Matthäus" (1951), großes Tedeum (1956) mit 2 Solostimmen, Chor, Orchester. Theoretische Schriften, u. a. „Stilwende der Musik".

Pepping: aus den Fugen über b - a - c - h



Pepusch, Johann Christoph (1667–1752), wurde mit 14 Jahren am preußischen Hof angestellt, mußte mit 32 Jahren seine Vaterstadt Berlin verlassen und ging über die Niederlande nach England, war Theatergeiger, Dirigent, Organist, Komponist von Vokal- und Instrumentalwerken und von Maskenspielen. Noch heute bekannt durch die Ballad-opera „The beggar's opera" (1728, gegen Händel, die italienische Oper und die englische Gesellschaft gerichtet, Text John Gay), mehrfach bearbeitet, zuletzt von Britten (1948), umgeformt durch Brecht zur „Dreigroschenoper". Als Fortsetzung schrieb Pepusch „Polly" (1729).

Peragallo, Mario (geb. 1910, Italiener), beeinflußt von Casella und später von Schönberg, seitdem vorwiegend Zwölftonmusiker mit italienisch melodischem Einschlag. Schrieb u. a. Bühnenwerke, in denen die Zwölftontechnik mit ausgesprochenem Verismo verbunden erscheint, so „La collina" (szeni-

sches Madrigal, 1947, deutsch 1952), „Der Landausflug" (La gita in campagna, 1955); ferner Violinkonzert, Klavierkonzert, Kammermusik.

Pergolesi, Giovanni Battista (1710–1736, Italiener), bedeutender Vertreter der neapolitanischen Schule (Ausbau der Arie, Einschränkung des Rezitativs). Seine Oper „Die Magd als Herrin" (La serva padrona, 1733) für einen Buffobaß, einen Sopran, eine stumme Rolle und Streichorchester ist ein „Intermezzo", ein heiteres „Zwischenstück", Einlage zwischen zwei Akte einer Opera seria. Von diesem Werk aus nimmt die komische Oper als Gattung ihren Weg. Wirklich bekannt ist von Pergolesi heute außerdem nur sein letztes Werk, ein melodisch eindringliches „Stabat mater" (Sopran, Alt, Streichorchester und Orgel). Das meist dem „Londoner Bach" zugeschriebene singende Allegro im Sonatenkopfsatz findet sich schon bei Pergolesi. Zahlreiche kirchliche Kompositionen zum Teil mit Doppelchor und Doppelorchester, Sinfonien, Triosonaten u.a.

Peri, Jacopo (1561–1633, Italiener), wirkte vor allem in Florenz; dort der Camerata von Jacopo Corsi und dem Grafen Bardi zugehörig. Komponierte auf einen Text von Rinuccini die erste Oper „Dafne" (1594; Musik nicht erhalten). Sechs Jahre später folgte „Euridice" (Text von Rinuccini, im gleichen Jahre von Caccini vertont). 1608 wurde Rinuccinis „Arianna" aufgeführt, deren dramatische Rezitative vermutlich von Peri und deren Arien von Monteverdi stammen. Weitere Opernkompositionen, Kantaten.

Perotinus Magnus (lebte im 13. Jahrhundert, Franzose), ist zusammen mit dem etwas älteren *Leonius* Führer der französischen Ars antiqua (auch Notre-Dame-Schule genannt); er erweiterte und bearbeitete Leonins „Magnus liber organi" (drei- und vierstimmig).

Petrassi, Goffredo (geb. 1904, Italiener), bekannter Dirigent und Kompositionslehrer. Mit seinen Kompositionen nicht leicht einzuordnen, da die Werke aus verschiedenen Zeiten zwar ihren verschiedenen Stil entwickeln, insgesamt dennoch als Einheit erscheinen. Kommt aus einem Neuklassizismus, stößt bis zur Zwölftonmusik vor, ohne sich ihr zu verschreiben; in späten Werken entscheiden kühl gewählte Rhythmen und Klangfarben mehr als Themen oder Harmonie. Vor allem Instrumentalkomponist mit lediglich äußerem Rückgriff auf altklassische Formen; u.a. 6 Orchesterkonzerte (1934–57), Orchesterpassacaglia (1931), Orchesterpartita (1932), Klavierkonzert, kammermusikalische Werke in verschiedener Besetzung (die „Sonata da camera" für Cembalo und zehn Instrumente 1948, „Serenata" 1959 für Cembalo, Flöte, Bratsche, Kontrabaß, Schlagzeug), Klavierwerke, Lieder, Chorwerke (wie Magnificat, Chor der Toten), Bühnenmusik, Ballette, Opern „Il Cordovano" (1949), „La morte dell'aria" (1950).

Petyrek, Felix (1892–1951, Österreicher), Schreker-Schüler, wirkte als Lehrer u. a. in Salzburg, Berlin, Stuttgart, Wien; gemäßigt modern, für Experimente

aufgeschlossen. Schrieb Opern („Die arme Mutter und der Tod" 1926, „Der Garten des Paradieses" 1942), Bühnenmusiken und Pantomimen, Chorwerke, geistliche Lieder, Sinfonietta, Konzert für 2 Klaviere mit Orchester, Kammermusik (auch mit Singstimmen), seinerzeit viel beachtete Klavierwerke.

Pfitzner, Hans, geboren am 5. Mai 1869 in Moskau als Sohn einer Pianistin

und eines Geigers. Studierte in Frankfurt am Main, Lehrtätigkeit in Koblenz, dann Kapellmeister in Mainz. Seit 1897 Kapellmeister und Lehrer in Berlin, 1907 Dirigent in München, 1908–1918 Opernleiter und Konservatoriumsdirektor in Straßburg; anschließend in München. 1920–29 Leiter einer Meisterklasse für Komposition in Berlin. Lebte dann in und bei München. Gestorben am 22. Mai 1949 in Salzburg.

Pfitzners Doppelnatur besteht in der Verwurzelung im deutschromantischen Musik- und Dichtungsgut des 19. Jahrhunderts und in der aggressiven Intellektualität des 20. Jahrhunderts. Mit ätzender Schärfe hat er die Moderne seit Busoni bekämpft („Futuristengefahr" u. a. Schriften) und doch in seinen späten Werken eine Sprache entwickelt, die in ihrer herben Abseitigkeit als kaum weniger „modern" bezeichnet werden kann. Gehört er auch zur sogenannten Wagner-Nachfolge (Leitmotivik, Orchesterbehandlung, Aufbau, Erlösungsgedanke), so greift er doch weit über Wagner zurück bis zu Beethoven und zur Frühromantik und gleichzeitig weit in die Zukunft. Zu Lebzeiten nicht minder als in der Gegenwart heftig bekämpft wie sektiererisch verehrt, vom großen Publikum verständnislos und reserviert betrachtet, auf jeden Fall eine der letzten Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts in Deutschland, von denen das Erbe der Vergangenheit leidenschaftlich bewahrt und gemehrt wurde.

Musik war ihm nicht nur eine Kunst, vielmehr eine Schicksalsfrage für den einzelnen wie für die Gesamtheit. Daher sein betonter, vielumstrittener „Nationalismus", daher auch die Zähigkeit, mit der er dem „schöpferischen Einfall" den unbedingten Vorrang vor der „Arbeit" gegeben hat, obgleich die Arbeit an und mit dem Einfall auch bei ihm oft eine große Rolle spielte.

Was das rückwärts gewandte und zugleich weit in die Zukunft vorstoßende Werk Pfitzners für die Entwicklung der Musik bedeutet, ist gegenwärtig noch nicht abzusehen. Wirklich anerkannt wird von sachverständigen Feinden und Freunden nur der „Palestrina", mindestens aber bestimmte Teile dieses Musikdramas, insbesondere von jenen, die der Auffassung sind, daß der Ruhm seines ihm völlig entgegengesetzten, lebensbejahenden, nicht-

grüblerischen großen Zeitgenossen Richard Strauss den Hohepunkt zu überschreiten beginne.

Bühnenwerke:

„Der arme Heinrich" (1895, Text von James Grun), Musikdrama aus Wagners „Parsifal" erwachsen, statisch, mehr erzählend als handelnd. Nach der gleichnamigen Dichtung des mittelalterlichen Hartmann von Aue: Agnes will sich opfern, um den unheilbar erkrankten Ritter Heinrich zu retten, doch am Opferaltar zu Salerno vollzieht sich das Wunder einer Heilung durch Gnade. – 170 Min.

„Die Rose vom Liebesgarten" (1901, Text James Grun), romantische Oper in zwei Akten mit Vorspiel und Nachspiel; des Textes wegen heute kaum noch aufführbare Erlösungs- oder Opferoper, musikalisch wohl das klangschönste Werk Pfitzners. – 180 Min.

„Palestrina" (1917, Text Hans Pfitzner), musikalische Legende, 3 Akte. Historisch nicht genaue, sinnbildhaft wahre Darstellung des italienischen Kirchenmusikers Palestrina zwischen den Kunsteleien seiner Zunftgenossen und den ungebärdig nach Neuem strebenden Jungen. Nach anfänglicher Ablehnung, eine Messe zu schaffen, die dem auf dem Tridentiner Konzil als Nebenfrage behandelten Streit um die Erneuerung der Kirchenmusik ein Ende machen soll (2. Akt), schreibt er sie schließlich doch – aus innerem Zwang, nicht als ehrenvollen Auftrag. Konzilsakt sinfonisch-dramatisch, 1. und 3. Akt wesentlich bestimmt durch Gregorianik und A-cappella-Klänge. – 230 Min.

„Das Christelflein" (1906 als „Weihnachtsspiel", 1917 als „Spieloper" endgültig gefaßt, Text nach Ilse von Stach vom Komponisten), 2 Akte. Spiel von Besserwissen und Gläubigkeit. Das Elfenkind will zu den Menschen und gibt sogar, auf Bitten eines bisher ungläubigen Jünglings, sein Leben für ein krankes Menschenkind. – 120 Min.

„Das Herz" (1931, Text Hans Mahner-Mons), Drama für Musik, 3 Akte. Dämonen- und Moralstück mit Zügen der großen Oper unter Verwendung von Sirene und Lautsprecher; Kette geschlossener Szenen. – Der Arzt Athanasius erweckt mit Hilfe des Dämons Asmodi den toten Fürstensohn zum Leben, muß dem Dämon jedoch nach einem Jahr irgendein Menschenherz opfern – es ist das seiner jungen Frau Helge; durch den Geist der Toten wird er entsühnt. – 175 Min.

Orchesterwerke:

Scherzo c-Moll (1888), seinerzeit als avantgardistisch bezeichnet.

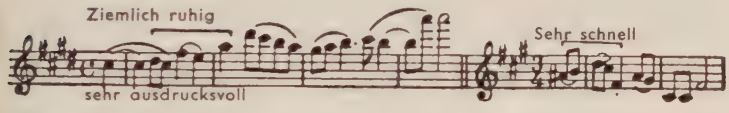
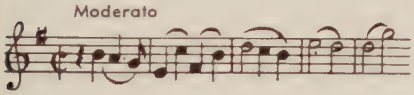
Sinfonie cis-Moll op. 36a (1933), hervorgegangen aus dem Streichquartett op. 36, orchestral, teilweise opernhaft ausgestaltet. Sätze: Ziemlich ruhig – Sehr schnell – Langsam und ausdrucksvoll – Ziemlich schnell. Fünftoniges Grundmotiv in allen Sätzen. – 35 Min.

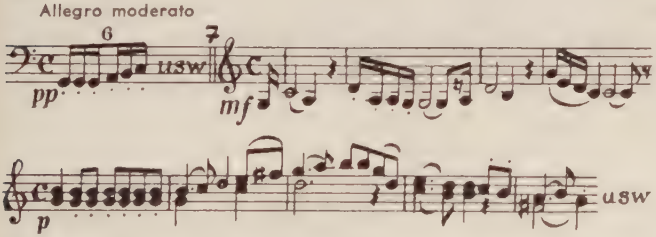
Kleine Sinfonie G-Dur op. 44 (1939), kleines Orchester, vier pausenlos ineinander übergehende Sätzchen: Moderato – Capriccio – Adagio – Rondo-Allegretto. – 17 Min.

Sinfonie C-Dur für großes Orchester op. 46 (1940), drei abermals pausenlos ineinander übergehende Sätze: Allegro moderato – Sehr langsam – Presto. Gilt als Pfitzners bedeutendstes Orchesterwerk. – 20 Min.

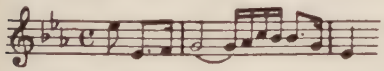
„Elegie und Reigen" op. 45 (1940), pastellhaftes Zwölfminutenwerk.

Pfitzner: aus den Instrumentalwerken

Sinfonie cis-Moll

Sinfonie G-Dur

Sinfonie C-Dur

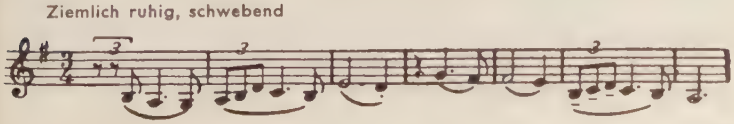


Klavierkonzert



Violinkonzert

Cellokonzert



„Fantasie für Orchester" op. 56 (1947), Pfitzners letzte Orchesterschöpfung.

Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" op. 17 (1905, dazu weitere Musik zu dem Schauspiel), hochromantisch, mit scharfem Themenschnitt, kühner Harmonik, glanzvoller Instrumentation. – 12 Min.

Klavierkonzert Es-Dur op. 31 (1923), sinfonisch dicht, konzertierendes Wechselspiel, stegreifartiger Schwung: Pomphaft, mit Kraft und Schwung – Schnell, in einheitlich atemlosem Zeitmaß – Äußerst ruhig, versonnen, schwärmerisch – Rasch, ungeschlacht, launig. Kadenz fugiert. – 40 Min.

Violinkonzert h-Moll op. 34 (1924), drei Sätze in einem Satz, vier verschiedenartige Hauptthemen, Variationen über ein Halbtonmotiv, dicht gearbeitet. – 30 Min.

Cellokonzert G-Dur op. 42 (1935), einsatzig, jedoch wechselnde Tempi. – 17 Min.

Cellokonzert a-Moll op. 52 (1944), virtuoser als das G-Dur-Konzert. – 20 Min.

Kammermusik:

Sextett op. 55 (1945) für Klavier, Klarinette, Violine, Bratsche, Cello, Kontrabaß; fünfteilig, verhaltnismäßig durchsichtig, verhalten, teilweise tänzerisch.

Quintett op. 23 (1909) für Klavier und Streichquartett; viersatzig von architektonischem Ebenmaß.

Streichquartett D-Dur op. 13 (1903), langsamer Satz an dritter Stelle und, wie oft bei Pfitzner, pausenlos zum Schluß übergehend.

Streichquartett cis-Moll op. 36 (1925), umgearbeitet zur Sinfonie (s. o.).

Streichquartett c-Moll op. 50 (1942), verhalten, wohlgegliedert, nur der Schlußsatz ist schnell: Andante c-Moll – Andantino F-Dur – Langsam f-Moll – Allegro C-Dur mit Fugato.

Klaviertrio F-Dur op. 8 (1896), frisch, thematische Verklammerungen, vier Sätze.

Cello-Klavier-Sonate fis-Moll op. 1 (1890), spielfroh, melodisch, klangschön, viersätzig.

Duo für Geige und Cello a-Moll op. 43 (1936), „mit Begleitung eines kleinen Orchesters oder des Klaviers", drei Sätze in einem, klar, durchsichtig, schlicht in der Haltung, fast Hausmusik.

Klaviermusik:

„Fünf Klavierstücke" op. 47 (1941), bezeichnend mit den in die Romantik zurückblickenden Titeln: Letztes Aufbäumen – Ausgelassenheit – Hieroglyphe – Zerrissenheit – Melodie.

Chorwerke:

„Von deutscher Seele", eine romantische Kantate für Soloquartett, gemischten Chor, Orchester, Orgel (1921, Neufassung 1937). Pfitzner: „Die Textworte ... von Eichendorff ... erklären das Beiwort ‚romantisch' ... Den

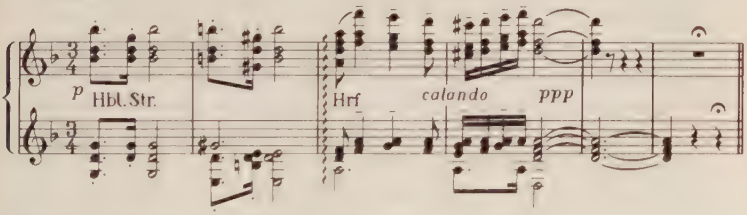
Titel ‚Von deutscher Seele' hab ich gewählt, weil ich keinen besseren und zusammenfassenderen Ausdruck fand für das, was aus diesen Gedichten an Nachdenklichem, Übermütigem, Tiefernstem, Zartem, Kräftigem und Heldischem der deutschen Seele spricht". Zweiteilig: Mensch und Natur – Leben und Singen. Aus den Orchesterstücken auch eine Art Suite: Abend und Nacht – Der Tod als Postillon – Ergebung. – 20 Min.

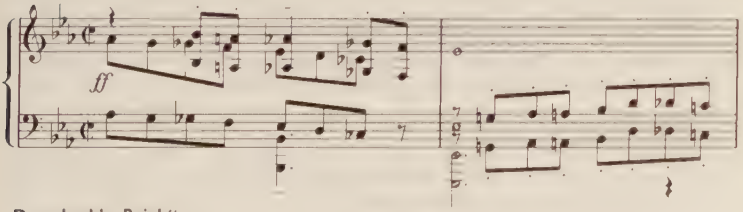
„Das dunkle Reich", eine Chorfantasie mit Orchester, Orgel, Sopran- und Baritonsolo nach Michelangelo, Goethe, C. F. Meyer, R. Dehmel op. 38 (1930); ein Chor der Lebenden einem Chor der Toten gegenübergestellt. Vorangestellt als Motto Goethes Wort: „Und laß dir raten, habe die Sonnen nicht zu lieb und nicht die Sterne; komm, folge mir ins dunkle Reich hinab."

Ferner kleinere Chorwerke, die weniger bekanntgeworden sind.

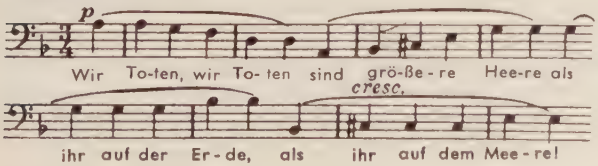
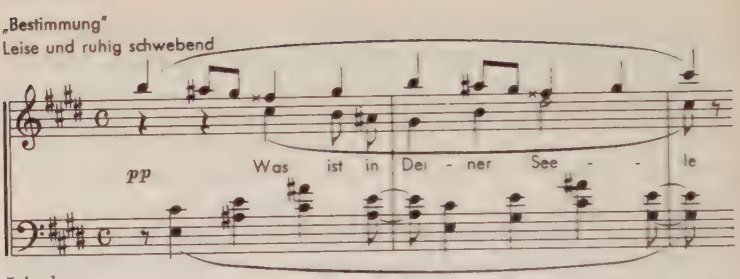
Pfitzner: aus den Vokalwerken

„Palestrina"

Langsam

Mit Wucht und Wildheit



„Das dunkle Reich"

Feierlich, doch mit Fluß

Lieder:

Pfitzners Lieder, obwohl merkbare Fortsetzung der großen romantischen Liedkunst (Schumann, Brahms), haben beim großen Publikum wenig Anklang gefunden und werden von Fachleuten verschieden beurteilt. Ihre (von Ausnahmen abgesehen) Sprödheit, das Lauschen nach innen, die nicht sogleich erkennbare Bedeutung kleinster Motivglieder machen sie zu einem Selbstgespräch eines in seiner Zeit Vereinsamten, den das Wissen von einem neuaufkommenden Stil des Klavierliedes zur Verhaltenheit zwang. Gegenwärtig mögen die über 100 Lieder allerdings verständlicher erscheinen.

Frühe Lieder der Opuszahlen 2 bis 7 (1888–89), meistens noch im überkommenen Sinne „gesungen", melodisch, vom Klavier harmonisch und klanglich unterbaut. Darunter „Ist der Himmel darum im Lenz so blau?" (Text R. Leander), „Immer leiser wird mein Schlummer" (Text H. Lingg), „Verrat" (auch für Orchester).

Fünf Lieder op. 9 (1888–89, Texte von Eichendorff), wesentlich verfeinert und mehr „gearbeitet" im Satz: „Der Gärtner", „Die Einsame", „Im Herbst" („Der Wald wird falb"), „Der Kühne", „Abschied" („Abendlich schon rauscht der Wald").

Drei Lieder op. 10 (1901), immer feinere Klangaufspaltung. „Sehnsucht" („Ich ging den Weg entlang"), „Mude" (beide nach Liliencron), „Zum Abschied meiner Tochter" (Eichendorff).

Fünf Lieder op. 11 (1901), darunter „Ich und Du" (Hebbel), „Studentenfahrt" (Eichendorff).

Vier Lieder op. 15 (1904), darunter zwei auch mit Orchester; die bekanntesten „Zorn", „Sonst" (beide Eichendorff).

„An den Mond" („Fullest wieder Busch und Tal", Goethe) op. 18 (1906).

Zwei Lieder op. 19 (1905, Texte Carl Busse): „Stimme der Sehnsucht", „Michaelskirchplatz".

Vier Lieder op. 22 (1907): „In Danzig" (Eichendorff), „Tragische Geschichte" (Chamisso), „Schön Suschen", „Gegenliebe" (beide Burger).

Vier Lieder op. 24 (1909), darunter „Gewalt der Minne" (Walther von der Vogelweide), „Abendrot" (Lienhard).

Fünf Lieder op. 26 (1916), darunter Hebbels „Gebet" („Die du, über die Sterne weg"), Eichendorffs „Nachts" und „Neue Liebe", Goethes „Mailied".

Vier Lieder op. 29 (1922), darunter Hölderlins „Abbitte" („Heilig Wesen"), Goethes „Willkommen und Abschied".

Vier Lieder op. 30 (1922), die auch von anderen vertonten Mörike-Lieder „Das verlassene Mägdlein", „Denk es, o Seele", Dehmels „Der Arbeitsmann" (auch von R. Strauss vertont), Lenaus „Sehnsucht nach Vergessen".

Vier Lieder op. 32 (1923), nach C. F. Meyer: „Hussens Kerker", „Säerspruch" („Bemeßt den Schritt"), „Eingelegte Ruder", „Laß scharren deiner Rosse Huf".

„Alte Weisen" op. 33 (1923), nach Gottfried Keller. „Die acht Lieder gehören, als ein Ganzes, durchaus zusammen, und sind nur zusammen, in dieser Reihenfolge, vorzutragen" (Pfitzner).

Sechs Liebeslieder op. 35 (1924), nach Ricarda Huch, für Frauenstimme, ebenfalls nur als Ganzes und in dieser Reihenfolge vorzutragen; darunter „Wo hast du all die Schönheit hergenommen", „Denn unsere Liebe hat zu heiß geflammt."

Sechs Lieder op. 40 (1931), darunter das teilweise polytonale und polyrhythmische Lied „Sehnsucht" („Um bei dir zu sein") nach Ricarda Huch.

Drei Sonette für Männerstimme op. 41 (1931), Text Bürger und Eichendorff. Fast schon jenseits des Klavierliedes.

Ferner Einzelgesänge (auch mit Orchester) und verschiedene Lieder.

Philidor, François André (1726–1795, Franzose), als bester Schachspieler seiner Zeit (schrieb auch Lehrbücher) fast ebenso berühmt wie als Komponist von 26 Opern im Stil der frühen französischen komischen Oper, u.a. „Der Hufschmied" (Le maréchal ferrant, 1761), „Der Holzhacker" (Le bûcheron, 1763), „Tom Jones" (nach Fielding, 1765, mit einem sensationell wirkenden A-cappella-Quartett), „Ernelinde, Prinzessin von Norwegen" (1767, bereits eine große Oper; umgearbeitet als „Sandomir, Prinz von Dänemark").

Piccini, Nicola (1728–1800, Italiener), studierte in Neapel, machte als sechsundzwanzigjähriger Komponist von sich reden, errang 1760 mit der Buffooper „La cecchina ossia La buona figliuola" in Rom einen Erfolg, der sich auf allen bedeutenden Bühnen Italiens und ganz Europas wiederholte (schrieb später eine Fortsetzung des Werkes). Enttäuschungen in Rom führten ihn 1776 nach Paris (Einladung des französischen Hofes). Dort wurde er – offenbar gegen seinen Willen – von seinen Anhängern, den „Piccinisten", gegen Gluck und die „Gluckisten" ausgespielt, unterlag jedoch trotz vorübergehender Erfolge gegen die Gluckschen Reformopern. Gluck und Piccini schätzten einander sehr. Zu berücksichtigen ist, daß Piccini Schwierigkeiten hatte, die französisch geschriebenen Texte der Anti-Gluck-Opern zu vertonen. 1778 wurde er Lei-

ter der italienischen Abteilung der Großen Oper in Paris, feierte Triumphe, die allerdings abgeschwächt wurden, als er sich verleiten ließ, zwei Jahre nach der Gluckschen „Iphigenie in Tauris" ein gleichnamiges Werk aufzuführen. Noch einmal hatte er sich gegen einen Konkurrenten zu wehren, den Italiener Antonio Sacchini und einige von dessen unter Gluckschem Einfluß geschriebene Opern. 1784 wurde er Professor an der École royale de chant et de déclamation. Die Revolution vertrieb ihn nach Italien. 1798 kehrte er nach Paris zurück, ohne seine Erfolge wiederholen zu können. Die Zahl seiner Opern wird auf etwa 130 geschätzt. Auch Piccini hat versucht, auf seine Weise die Oper neu zu gestalten durch dramatisch gehaltene Zwiegesänge und besonders durch großangelegte Finale, die – wie bei Mozart – eine Reihe von Szenen darstellen, die zwar unterschiedlich gehalten, aber doch zu einem Ganzen zusammengeschlossen sind.

Piechler, Arthur (geb. 1896, Konservatoriumsleiter in Augsburg 1945–56; stark dramatisch in der Volksoper „Pedro Crespo" 1947, nach Calderon, früher Erfolg mit der Oper „Der weiße Pfau" 1930, Chorwerke „Tagewerk", „Vom Baum des Lebens", katholische Kirchenmusik, Orgelwerke, Kammermusik.

Pierné, Gabriel (1863–1937, Franzose, Klassizist aus der Schule von Cesar Franck, Organist, Dirigent der Colonne-Konzerte, berühmt geworden durch sein Chorwerk „Der Kinderkreuzzug" 1905. Schrieb ferner zahlreiche Opern, (u. a. „Ramuntcho" nach Pierre Loti, 1908), Operetten, Bühnenmusiken, Ballette (so „Giration" 1934), Chorwerke, Chorsinfonien, Orchesterstücke, Kammermusik.

Pijper, Willem (1894–1947, Holländer, Pianist, Kritiker, Lehrer, seit 1930 Direktor des Rotterdamer Konservatoriums, führender niederländischer Komponist der ersten Jahrhunderthälfte, beeinflußt durch Debussy, d'Indy und Hindemith, in den späteren Werken jedoch durchaus eigenständig, vielfach mehrtonal und mehrrhythmisch, oft drei- bis viertönige Kurzmotive; u. a. drei Sinfonien (1917, 1921, 1926), „Sechs sinfonische Epigramme" (Variationen, 1928), Konzerte für Klavier (1927), Cello (1936), Violine (1939), vier Streichquartette (ein fünftes nicht beendet) und andere Kammermusik, Klavierwerke (u. a. Sonate für 2 Klaviere), Gesänge mit Orchester, Bühnenmusiken, die Oper „Halewijn" (1933).

Pistocchi, Francesco Antonio (1659–1726, Italiener), Gründer der weltberühmten Bologneser Gesangsschule (um 1700), wirkte einige Jahre auch in Deutschland (Ansbach); schrieb Oratorien, acht Opern nach venezianischer Manier (u. a. „Narziß" 1697), Duette und Terzette.

Piston, Walter (geb. 1894, Amerikaner), Professor an der Harvard-Universität; schreibt einen tonalen Stil, den er mit modernen Mitteln sprühend lebendig

anreichert; u. a. 6 Sinfonien (1937–1955), kleinere Orchesterwerke, Konzerte für Klavier (1937), Violine (1940), Bratsche (1958), ein witziges Zirkusballett „Der unglaubliche Flötist" (1938, auch Konzertsuite), 4 Streichquartette, Duos; veröffentlichte auch Lehrwerke.

Pizzetti, Ildebrando (geb. 1880, Italiener), leitete u. a. das Verdi-Konservatorium in Florenz und (seit 1948) das Konservatorium in Rom. Einer der angesehensten Komponisten Italiens, Klassizist, Lyriker und Dramatiker zugleich, in seinen Bühnenwerken um hohe sittliche Werte bemüht; schreibt seine Texte fast immer selbst. Opern: „Phädra" (1915, Text d'Annunzio), „Debora e Jaele" (1922), „Fra Gherardo" (1928), „Lo straniero" (1930), „Orseolo" (1935), „L'oro" (1947), „Vanna supa" (1950), „Iphigenie" (1951), „Cagliostro" (1952), „La figlia di Iorio" (1954), „Mord in der Kathedrale" (1958, nach Eliot); ferner Bühnen- und Filmmusiken, bedeutende Orchesterwerke, Konzerte, Kammermusik.

Ponce, Manuel (1886–1948, Mexikaner), bezieht den musikalischen Stoff seiner Kompositionen weitgehend aus dem mexikanischen Volksgut. Schrieb Lieder, Klavierwerke, Kammermusik, Konzerte, sinfonische Dichtungen.

Ponchielli, Amilcare (1834–1886, Italiener), Domkapellmeister in Cremona; schrieb die „Garibaldi-Hymne" (1822), zwei Ballette und zehn Opern, darunter „La Gioconda" (1876, Text nach V. Hugo von A. Boito, daraus der noch immer zu hörende Stundentanz) und „Der verlorene Sohn" (1880).

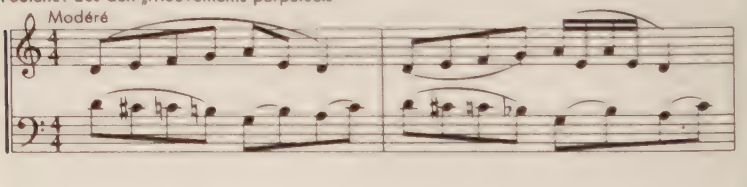
Poot, Marcel (geb. 1901, Belgier), Schüler von Dukas, heute Konservatoriumsdirektor in Brüssel. Neoklassizist, der alte Formen und neue Inhalte zu einer Synthese bringen will (grundete die Gruppe der „Synthetisten"); schreibt einen sehr lebendigen, wirkungsvollen, oft humordurchtränkten Stil; u. a. die burleske Oper „Moretus oder Der widerspenstige Verdammte" (1943, Text von J. Weterings), drei Ballette, eine Suite nach Chaplin-Filmen, eine sinfonische „Jazzmusik" (1933), drei Sinfonien, „Heitere Ouverture", und „Sinfonisches Allegro" (beide 1938), Orchesterrhapsodie (1948), Klavierkonzert (1959), Chorwerke (u. a. Oratorium „Ikarus" 1947, „Le dit de routier" 1943), Kammermusik.

Porpora, Nicola (1686–1768, Italiener), wirkte in verschiedenen italienischen Städten, auch in Wien, Dresden, London als Kapellmeister und Gesangslehrer. Fruchtbarer Komponist der neapolitanischen Schule. Schrieb u. a. 53 Opern (darunter „Ariadne und Theseus" 1714, „Iphigenie in Aulis" 1735, „Il trionfo di Camilla" 1740), 6 Oratorien, viele Messen, Solokantaten, Violinsonaten, Kammersinfonien.

Portugal, Marcos Antonio (1762–1830, Portugiese), gilt als bedeutendster portugiesischer Komponist seiner Zeit, wirkte außer in seiner Heimat vor allem in Neapel, Paris und Rio de Janeiro (hier gestorben). Neben zahl-

reichen kirchlichen Werken schrieb er 40 Opern, darunter „Der Teufel ist los" (1799 in Dresden).

Poulenc, Francis (geb. 1899, Franzose), gehört zur „Gruppe der Sechs", als deren ausgelassener, zuweilen bedenkenloser Spaßmacher er erscheinen könnte, hätte er nicht auch etliche religios konzipierte Werke geschrieben. Bekannt sind die Klavierwerke, so die bitonalen „Mouvements perpétuels" (1918), die „Sechs Impromptus" (1922), die „Promenaden" (1924), die „Novelletten" (1927), die „Suite française" (1935); nicht minder beruhmt einst die „Negerrhapsodie" für zwei Holzblaser, Streichquartett, Klavier und Singstimmen (1917), ein Trio fur Klavier, Oboe, Fagott (1928), die „Aubade" (Ständchen, 1929), für Klavier und 18 Instrumente; ferner u. a. Cembalokonzert (1929), „Concert champêtre" (1928), Klavierkonzert (1949), Konzert für 2 Klaviere, Orgelkonzert, eine Messe, Motetten (darunter die zwolfstimmige für Doppelchor „Figure humaine" 1943, Text P. Eluard), ein großes Stabat mater (1951); Liedkompositionen u. a. „Airs chantes", „Le bestiaire"; Ballette u. a. „Les biches" (Die Hindinnen, 1925), „Les animaux modeles" (1942, nach Lafontaine); 3 Opern: „Les mamelles de Tiresias" (1947, nach Apollinaire; erotischer Spaß), „Die Gesprache der Karmeliterinnen" (1957, nach Bernanos' „Begnadeter Angst"), „Die geliebte Stimme" (1959, „La voix humaine" nach Cocteau; Einpersonenstuck am Telefon).

Poulenc: aus den „Mouvements perpétuels"

Pousseur, Henri (geb. 1929, Belgier), experimentierte schon sehr fruh mit Reihentechnik und elektronischen Klangen, arbeitete zeitweise mit K. Stockhausen. Schrieb u. a. Komposition fur drei Klaviere (Sechsteltone, 1954), Quintett (1955), „Sinfonien" uber eine Webernsche Zwolftonreihe (1955), „Mobile" fur 2 Klaviere (1958), Komposition fur elektronische Instrumente und Orchester (1958); theoretische Schriften.

Praetorius, Michael (1571/72–1621), beruhmter mitteldeutscher Organist, Musikschriftsteller („Syntagma musicum", Instrumentenlehre der Zeit) und Komponist vorwiegend protestantischer Kirchenmusik („Musae Sioniae", 1244 zwei- bis zwölfstimmige Gesänge, 1605–1610, Orgelfantasien uber Luther-Choräle).

Prokofjew, Sergei, geboren am 23. April 1891 in Sonzowka (Rußland), studierte an den Konservatorien Moskau und Petersburg (u. a. bei Rimski-Korsakow, Ljadow), wirkte – besonders auch als Pianist – in aller Welt, lebte als Komponist lange in Frankreich. Nach sechzehnjähriger Abwesenheit kehrte er 1934 nach Rußland zurück, wo er hoch geehrt wurde (Stalinpreis), allerdings auch immer wieder kritisiert. Gestorben am 4. März 1953 auf seinem Landgut bei Moskau.

Prokofjew hat einmal geäußert, sein im ganzen „neoklassizistisches" Werk sei bestimmt durch motorische, gefühlsmäßige, lyrische und heiter-groteske Züge. Im Kern seines Wesens war er – soweit man sein Schaffen in Westeuropa übersehen kann – auch dort Romantiker, wo er die falsche Romantik ironisiert. Von Stravinsky, seinem europäisierten und amerikanisierten Landsmann, unterscheidet er sich trotz manchen gleichlaufenden musikalischen Äußerungen (insbesondere im Grotesken) im wesentlichen dadurch, daß er nicht wie dieser mehr und mehr eine abstrakt wirkende Geistigkeit angestrebt hat, sondern ein nicht reflektierender Musiker geblieben ist. Impressionistisches und fast Atonales steht neben meisterhaften Stilkopien der Wiener Klassik, Ironie neben Lyrismen, widerborstiger Rhythmus neben glasklaren Flächen, Witz neben Tiefe, orchestrale Reizmischung neben kuhler Zeichnung, absolutes Musizieren neben sinnenhaftem Darstellen. Will man von einer „Entwicklung" bei Prokofjew sprechen, so könnte man allenfalls die zunehmende Vereinfachung seiner Sprache anfuhren, eben seinen Neoklassizismus.

Einwirkungen von außen bedeuteten die Zusammenarbeit mit dem genialen Ballettführer Diaghilew und dem russisch-amerikanischen Dirigenten Kussewizki sowie die offizielle russische Kulturkritik nach seiner Ruckkehr in die Heimat. Wieweit diese in Prokofjews spätem Schaffen horbar wird, ist unbekannt, weil seine politisch betonten Werke nur in Rußland aufgefuhrt wurden.

Opern:

„Das Fest während der Pest" (nach Puschkin, geschrieben 1903!).

„Der Spieler" (1916, nach Dostojewski, Text von Prokofjew).

„Die Liebe zu den drei Orangen" (1921, nach Gozzi, Text von Prokofjew), vier Akte und ein Vorspruch. – Weil der Prinz über eine Fee gelacht hat, muß er die Liebe einer von drei Orangen zu gewinnen suchen, gewinnt sie, doch die daraus entsteigende Ninetta wird von der Fee in eine Ratte verwandelt, bis endlich alles gut ausgeht. Da der Text schwach ist,

kennt man von der farbigen, witzigen Musik meist nur einzelne Konzertstücke (z. B. den berühmten Marsch). – 150 Min.

„Die Verlobung im Kloster" (1946).

„Krieg und Frieden" (1946, nach Tolstois gleichnamigem Roman, Text von Mira Prokofjew-Mendelssohn), teilweise realistische Darstellung von Napoleons Rußlandfeldzug mit deutlichen Bezügen auf den 2. Weltkrieg, dazu eine Liebeshandlung. In Rußland vielfach als bisherige Krönung der russischen Oper betrachtet.

„Die Geschichte von einem wirklichen Mann" (1948, Text von Prokofjew, nach einem Kriegsfliegerroman von Polewoi).

„Der feurige Engel" (1955, 1922–25 in Deutschland geschrieben), eine Art Hexenoper mit Erlösungseinschlag.

Ballette:

„Chout" (1921), ironische Groteske um eine Peitsche, mit der man angeblich Frauen zur Vernunft bringen könne.

„Pas d'acier" (1927), Stahlballett zum Lobe der russischen Industrie.

„Der verlorene Sohn" (1929, auch Orchestersuite).

„Auf dem Dnjepr" („Sur le Borysthène", 1932).

„Aschenbrödel" (1945, auch Orchestersuite).

„Romeo und Julia" (1940, daraus auch Orchestersuiten).

„Die steinerne Blume" (1954).

Orchesterwerke:

7 Sinfonien, die bei meisterlicher Arbeit bewußt jeden Tiefgang vermeiden und das Spielerische, Musikantische sprechen lassen; am bekanntesten die sogenannte „Klassische Sinfonie" op. 25, geschrieben „wie Haydn, wenn er im 20. Jahrhundert lebte, sie geschrieben haben könnte". Nr. 1 op. 25 (1917), Nr. 2 op. 40 (1924), Nr. 3 op. 44 (1928), Nr. 4 op. 47 (1930), Nr. 5 op. 100 (1944), Nr. 6 op. 111 (1947), Nr. 7 op. 131 (1951).

Suiten: außer nach Balletten zusammengestellten Suiten: „Die skythische Suite" (1914, ursprünglich als Ballett vorgesehen), Suite aus der Filmmusik zu „Leutnant Kische".

„Peter und der Wolf" (1936), für kleines Orchester und Sprecher. Musikalische Instrumentenlehre für kleine und große Kinder. – 24 Min.

5 Klavierkonzerte aus den Jahren 1911, 1913, 1917, 1931, 1935; das vierte nur für die linke Hand, besonders geschätzt das dritte.

2 Violinkonzerte (1917 und 1935).

2 Cellokonzerte (das erste 1938).

Kammermusik:

Verhältnismäßig wenig bekannt; u. a. Violinsonaten, Cello-Klavier-Ballade, Streichquartette, Quintett für Oboe, Klarinette, Geige, Bratsche, Kontrabaß.

Klaviermusik:

9 Sonaten, die fruhen spätromantisch, die späteren (op. 28, 29, 38) klassizistisch; hierher gehören auch die „Sonatinen" von 1931.

Tokkata op. 11 (1912), virtuos, „russisch".

„Sarkasmen" op. 17 (1912), jede Hand in anderer Tonart.

„Flüchtige Visionen" op. 22 (1915–17), leicht impressionistisch.

„Gedanken" op. 62 (1933), polyphon gearbeitet.

„Kindermusik" (1935).

Vokalwerke:

Neben zahlreichen, im wesentlichen wohl auf Rußland beschränkt gebliebenen Klavierwerken u. a. folgende größere Werke:

„Das häßliche Entlein" (1914), fur Mezzosopran und Klavier.

„Sieben, es sind sieben!" (1917), fur Tenor, gemischten Chor, Orchester.

Kantate zum 20. Jahrestag der russischen Oktoberrevolution (1937), auf Ausspruche von Marx, Lenin und Stalin, fur Doppelchor, Orchester und Militärorchester.

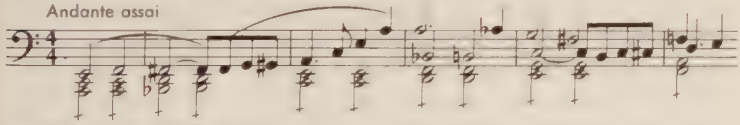
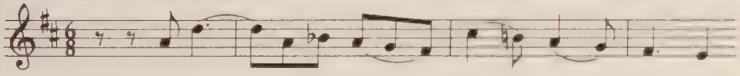
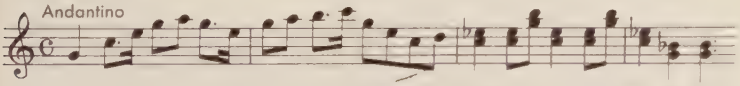
„Alexander Newski" (1939), fur Mezzosopran, Chor, Orchester; Kantate aus einer Filmmusik, auch im Ausland bekannt.

„Sdrawiza" (1939), „Trinkspruch" zu Stalins 60. Geburtstag, auf Liedertexte der verschiedenen Sprachgruppen Rußlands.

„Winterferientage" (1949), Oratorium.

„Wächter des Friedens" (1951), Oratorium.

Ferner verschiedene Filmmusiken (außer den genannten auch „Pique Dame" 1936) und Schauspielmusiken (u. a. zu „Eugen Onegin").

Prokofjew: aus Sonate c-Moll
Andante assai

aus Violinkonzert D-Dur

aus „Peter und der Wolf"
Andantino

Puccini, Giacomo, geboren am 22. Dezember 1858 in Lucca als Sproß einer alten Musikerfamilie (schon der Urgroßvater war Kirchenkapellmeister in Lucca). Er studierte vor allem in Mailand unter Ponchielli. Er unternahm viele Reisen, doch blieb er seinem Heimatlande treu. Gestorben am 29. November

1924 in Brussel nach einer Kehlkopfoperation. Als Vorbilder Puccinis hat man anzusehen die von ihm verehrten Meister Verdi und Wagner. Vom ersteren übernahm er die melodisch-dramatische Schlagkraft und vom anderen eine gewisse Leitmotivik und Instrumentation. Mit dem Verismo seiner berühmten Zeitgenossen Mascagni und Leoncavallo hat er nur stofflich etwas gemein, kaum aber musikalisch. Nicht zu überhören sind bestimmte Einflüsse des französischen Impressionismus (Quintenparallelen, Ganztonleitern), für seine „fernöstlichen" Opern hat er Schallplattenaufnahmen studiert. Doch ist seine aus vielerlei Quellen gespeiste Sprache unverkennbar eigenständig, besonders in der schwingenden lyrischen Melodik, in den auf engsten Raum zusammengedrängten Formen, in den samtenen (zuweilen mit scheinbar primitivsten Mitteln zustandegebrachten) Orchesterklangen. Entscheidend für seine weitreichende Wirkung auf Hörer aller Nationen und Kontinente ist wohl seine innere Haltung: die eines Weltbürgers im Sinne seiner Zeit. Insofern besteht eine Verwandtschaft zu Richard Strauss; doch ist er gewissermaßen dessen lyrischer Gegenpol. Es ist einmal gesagt worden, sein Werk sei eine kostbare Blüte, in deren Kelch schon der Wurm nage. Das hat seine Berechtigung, insofern in vielen seiner Werke eine „Fin-de-siècle-Stimmung" herrscht, sie also ein Endprodukt einer Entwicklung darstellen. Doch beweist die Blüte noch immer eine erstaunliche Lebenskraft, deren Ende auch unter den Einwirkungen der Neuen Musik kaum abzusehen ist. Das mag daran liegen, daß der Musiker Puccini einen unfehlbaren Sinn für die Urkräfte des Theaters hat; diese macht er hörbar durch bisher nicht überbotene Stimmungsmalerei und Augenblicksschilderung vermittels Zwischenfarben, Mischklangen und Melodiebiegungen. Doch gibt es nicht nur den Puccini der „Bohème" und der „Butterfly", vielmehr auch den des „Gianni Schicchi", den auf zeichnerische Klarheit und plaudernde Anmut gestellten Nachfahren der Opera buffa, der etwa dem größeren Werk „Falstaff" von Verdi zur Seite zu stellen ist.

Die wenigen nicht der Bühne gewidmeten Werke Puccinis sind in Deutschland unbekannt.

„Le villi" (1884, Text F. Fontana), eine fast vergessene Tanzoper.

„Edgar" (1889, Text F. Fontana nach A. de Musset).

„Manon Lescaut" (1893, Text nach dem Roman von Abbé Prévost von Illica, Oliva und Praga), stofflich der Massenet-Oper entsprechend, voll stimm-

lichen Wohlklangs, vom Madrigal bis zum Tanz reichend, nach der Uraufführung als „klassische Rokoko-Oper" bezeichnet. – 175 Min.

„La Bohème" (1896, Szenen aus Henri Murgers Roman „La vie de Bohème", Text von G. Giacosa und L. Illica); die aufflackernde und wieder verlöschende, tragisch endende Liebe des Dichters Rudolf zu der todkranken Näherin Mimi, eingebettet in das Leben von vier Bohemiens, kontrastiert durch das derbere Paar Marcel–Musette. Musikalisch mehr Zustands- und Stimmungsschilderung als Charakterzeichnung. – 150 Min.

„Tosca" (1900, Text nach Sardous Bühnenstück von Illica und Giacosa), Musikdrama in drei Akten. Veristischer Text, musikalisch gemildert, weil mehr Impression als Realismus. – Der Maler Mario Cavaradossi, des Hochverrats bezichtigt, soll nur zum Schein erschossen werden, wenn seine Geliebte Tosca sich dem Polizeichef Scarpia hingibt. Scheinbar geht sie darauf ein, ersticht ihn aber, springt dann von der Engelsburg in die Tiefe, als die zugesagte Scheinhinrichtung Cavaradossis doch zur Erschießung führt. – 175 Min.

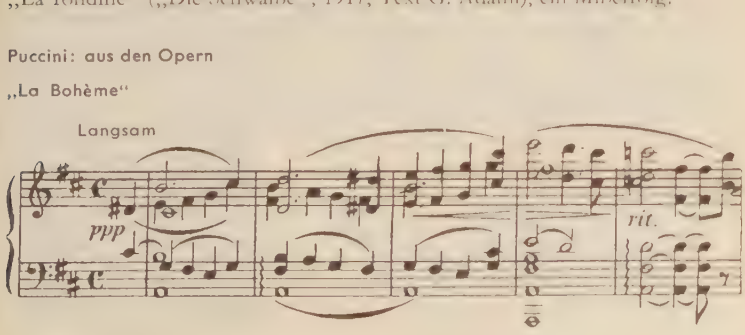
„Madame Butterfly" (1904, „Tragödie einer Japanerin" in drei Aufzügen, Text nach Belasco von Illica und Giacosa). Die Geisha Cho-Cho-San nimmt die Ehe auf Zeit mit dem amerikanischen Marineleutnant Linkerton so ernst, daß sie sich ersticht, als sie ihn nach Jahren mit seiner Frau wiedersieht. Musikalisch durch originaljapanische Klänge angereichert. – 150 Min.

„Das Mädchen aus dem goldenen Westen" (1910, Text nach einem Drama D. Belascos von G. Civinini und C. Zangarini), Oper in drei Aufzügen. Ein kraftiger „Western" der Opernbühne aus der Zeit des kalifornischen Goldrauschs: Die Barwirtin Minnie wird umworben vom Sheriff und einem Rauberhauptmann, dem sie hilft und mit dem sie ein neues Leben beginnt. In der Partitur ungewöhnlich heftige Rhythmen und Ausbrüche („rauh" ist oft vorgeschrieben).

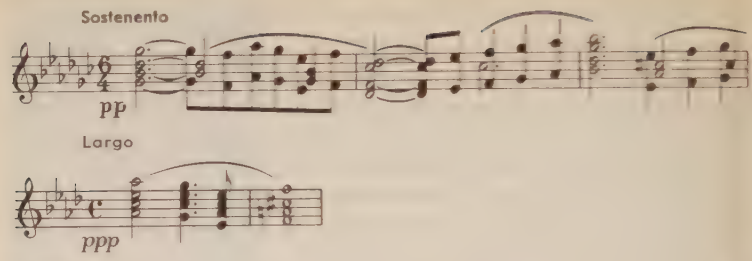
„La rondine" („Die Schwalbe"; 1917, Text G. Adami), ein Mißerfolg.

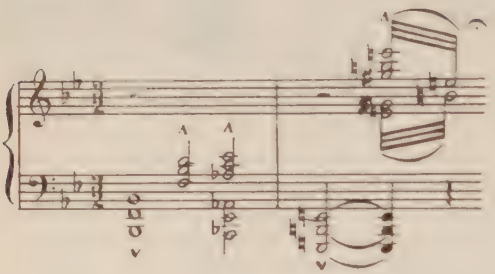
Puccini: aus den Opern

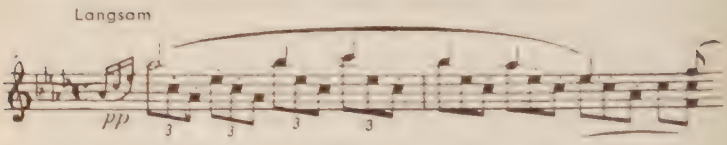
„La Bohème"



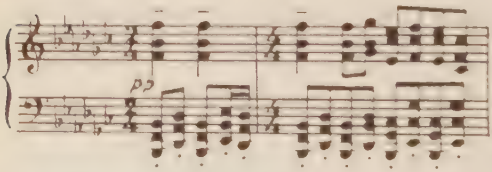
„Madame Butterfly"



„Tosca"

„Tosca"



„Turandot"



Drei Einakter:

„Der Mantel" (1918, Text G. Adami). Der alternde Seineschiffer Marcel erwürgt den Liebhaber seiner jungen Frau und wickelt die Leiche in den Mantel, mit dem er einst seine Frau liebevoll umhüllt hatte. Hart, herb, wuchtig die Musik. – 46 Min.

„Schwester Angelica" (1918, Text G. Forzano). Die wegen einer Liebessünde ins Kloster gegangene Angelica vergiftet sich, als sie vom Tode ihres Kindes hört; die Gottesmutter verzeiht die Sünde des Freitodes. Weich, verschwebend die Musik, dramatisch nur die Szene, in der Angelica vom Tode des Kindes hört. – 55 Min.

„Gianni Schicchi" (1918, Text G. Forzano). Der Schelm Gianni legt sich in das Bett eines Gestorbenen und macht an dessen Stelle ein neues Testament, in dem nicht die Kirche, sondern die Verwandten als Erben eingesetzt werden – vor allem er selbst. Musikalisch formenstreng, zeichnerisch klar, witzig plaudernd. – 55 Min.

„Turandot" (1926, Text nach Gozzi von G. Adami und R. Simoni), lyrisches Drama in drei Akten, nicht ganz vollendet, ergänzt von F. Alfano. – Die chinesische Kaisertochter will auch den Prinzen Kalaf vernichten, obwohl er die gestellten Rätsel gelöst hat, nimmt ihn aber doch zum Gemahl. Eigentliche Hauptfigur die den Prinzen liebende und sich für ihn opfernde Sklavin Liu. Musikalische Klangfülle aus italienischen Melodien und chinesischen Klängen mit ergreifenden Liebesgesängen (Liu) und köstlichen Buffoszenen (die Hofbeamten Ping, Pang, Pong). – 200 Min.

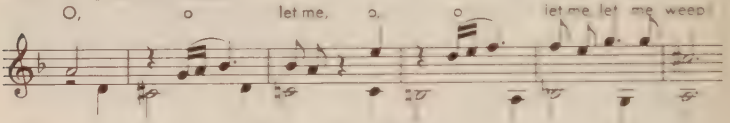
Purcell, Henry, geboren 1659 (zuweilen wird auch 1657 oder 1658 angegeben) als Sohn eines Sängers der Chapel Royal in London. Unterricht bei dem Lully-Schüler Pelham Humphrey; wurde Chorknabe an der Chapel Royal, mit zweiundzwanzig Jahren Organist der Westminsterabtei, 1682 in gleicher Eigenschaft an der Chapel Royal, ein Jahr darauf Königlicher Instrumentenverwalter. Gestorben am 21. November 1695 in London.

Fast genau ein Jahrhundert vor Mozart und wie dieser sehr jung gestorben, hat Purcell eine kurze Blütezeit der englischen Musik heraufgeführt; man nennt ihn zuweilen den englischen Mozart des 17. Jahrhunderts oder den britischen Orpheus. Es sind die wechselvollen Jahrzehnte nach dem Tode

Cromwells. Dieser Meister, der mit erstaunlicher Zielsetzung die vorbereitenden Arbeiten für eine nationalbritische Tonkunst durchzuführen beabsichtigte (seine eigenen Worte), sah sich verschiedenen Stilrichtungen des damaligen Englands gegenüber, und er hat sich jeder von ihnen bedient, bevor er seine eigene Ausdrucksweise gefunden hat: die hochentwickelte, sorgfältig gepflegte englische Polyphonie (insbesondere die Variation über einen Grundbaß), der ausladend feierliche Operngesang der Italiener und die Chortechnik der Franzosen (zu Purcells

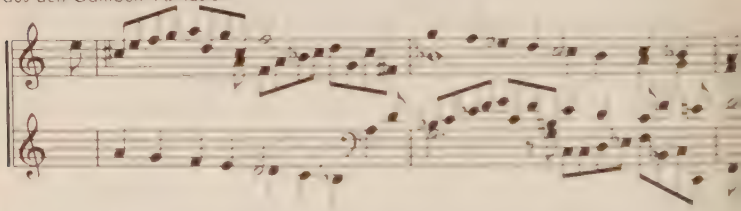
Zeiten gab es in London italienische und französische Operntheater), der nordische Sinn für schweifende Phantasie. Dies alles hat besonders auf die Werke aus seiner frühen und mittleren Schaffenszeit eingewirkt. Dann aber fand er jene – man darf sagen – heroische Ausdrucksgewalt großlinigen, durch rhythmische Kurzmotive vorwärtsgetriebener Gesänge, denen selbst Händel vieles abgelauscht hat.

Purcell: aus „Dido und Aeneas"



aus einer „Cäcilien-Ode"

aus den Gamben-Fantasien



Bühnenwerke:

Für die Bühne schrieb Purcell 54 Werke, allerdings von unterschiedlichem Umfang (teilweise nur Einlagen), die meisten eine Art Schauspielmusik, insbesondere für die damals beliebten phantastischen Maskenspiele und zu Shakespeare-Bearbeitungen („The fairy queen" nach dem „Sommernachtstraum", „Timon von Athen" und „Der Sturm"). Den Höhepunkt bildete die Oper „Dido und Äneas" (1689), bedeutend auch Drydens „König Arthur" (1691).

Vokalwerke:

Besonders stark beeinflußt wurde Händel durch Purcells kirchliche Kompositionen, vor allem durch die nur auf Bibelworte vertonten und daher so lapidar wirkenden Anthems (insgesamt 68, teils mit Orchester, teils mit Orgel), Gesänge und Hymnen, Oden und weltliche Kantaten (Welcome Songs).

Instrumentalmusik:

Wohl am deutlichsten wird Purcells Doppelverwurzelung in Romanischem und Germanischem bei der Betrachtung seiner Instrumentalwerke (u. a. 12

Triosonaten von 1683, 10 erst nach seinem Tode veröffentlichte Quatuorsonaten, darunter die „Goldene Sonate", Orgel- und Klavierwerke, 15 drei- bis siebenstimmige Fantasien für Gambenorchester 1680). Corellis maßvolle Klarheit, Buxtehudes schweifende Phantastik und überlieferte englische Kunstpolyphonie (schwierige Kanons) scheinen zu einem Neuen eingeschmolzen; dabei ist ein unmittelbarer Einfluß der beiden genannten Meister schon aus zeitlichen Erwägungen kaum anzunehmen.

Quantz, Johann Joachim (1697–1773), Sohn eines Schmieds, machte eine musikalische Lehrlings- und Gesellenausbildung durch, gelangte durch den Dresdener Hof nach Italien, in die Schweiz, nach Frankreich und England. Seit 1741 Hofkomponist Friedrichs des Großen, der sein Flötenschüler war. Schrieb rund 500 Flötenwerke aller Art. Wichtig seine Schrift „Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen" (1752, also ein Jahr bevor C. Ph. E. Bachs „Versuch" über das Klavierspiel zu erscheinen begann). Quantz und C. Ph. E. Bach haben über ein Vierteljahrhundert gemeinsam am Hofe Friedrichs gewirkt.

Rabaud, Henri (1873–1949, Franzose), leitete 1920–1940 das Pariser Konservatorium, schrieb vor allem 8 Opern, von denen „Der Ruf des Meeres" (1924) auch in Deutschland bekanntgeworden ist; ferner Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Konzerte, Kammermusik, Lieder, Chorwerke.

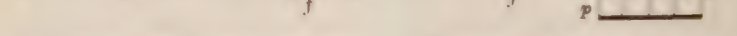
Rachmaninow, Sergei (1873–1943, Russe), weltberühmter Pianist; war Opernkapellmeister in Moskau, seit 1917 vor allem als Pianist und Dirigent in Europa und Amerika (hier gestorben). Als Komponist steht er wie sein Vorbild Tschaikowski westlichen Strömungen nahe, verwendet russische Züge mehr zur Einfarbung. Schrieb vier wirkungsvolle Klavierkonzerte in fis-Moll, c-Moll, d-Moll, g-Moll, „Rhapsodie über ein Thema von Paganini" für Klavier und Orchester, drei Sinfonien, sinfonische Tänze und sinfonische Dichtungen („Die Toteninsel" op. 29 nach dem Bild von Böcklin), Chorwerke, Kammer- und Klaviermusik (allbekanntes cis-Moll Präludium op. 3 Nr. 2), Opern (u. a. „Der geizige Ritter" 1906, „Francesca da Rimini" 1906).

Raff, Joseph Joachim (1822–1882), wirkte in Weimar, Wiesbaden, Frankfurt (Direktor des Hochschen Konservatoriums); dem Empfinden nach weicher Romantiker, Neudeutscher als glänzender Orchesterinstrumentator, heute fast vergessen; schrieb u. a. elf Sinfonien, vielfach mit Titeln (die 6. heißt: „Gelebt-gestrebt, gelitten-gestritten, gestorben-umworben"), Konzerte, Kammer- und Klaviermusik, Lieder, Chöre, Opern (u. a. „Dame Kobold" 1870).

Rameau, Jean Philippe (1683–1764, Franzose), Sohn eines Organisten, studierte vorübergehend in Italien, hatte anschließend eine Reihe bescheidener Stellungen in verschiedenen Städten Frankreichs inne. Seit

1723 dauernd in Paris, lebte mehrere Jahre als Musikmeister im Hause des musikfreudigen Generalpachters der Steuern de La Pouplinière, der ihn an die Große Oper brachte. 1733 erregte Rameaus „Hippolyte et Aricie" ein heftiges Für und Wider. 1745 wurde er von Ludwig XV. zum Hofkomponisten ernannt. Er schrieb insgesamt 29 Opern und Ballettopern (u. a. „Castor und Pollux" 1737), in denen er zumeist den von Lully geschaffenen Stil der großen französischen Oper weiterführte; ferner Kantaten, Messen und vor allem Klavierstücke, die bei uns bekannter sind als seine Opern. Rameau war auch ein beachtlicher Pädagoge des Klavierspiels (schrieb darüber eine Abhandlung) und Theoretiker der Harmonik (zahlreiche Schriften), in der er Zarlinos Dualität weiterführte; Hugo Riemann hat Rameaus Gedanken von der tonalen Funktion der Harmonie in ein großes System gebracht.

Rameau: „Das Huhn"



Rangström, Ture (1884–1947, Schwede), Schüler von Pfitzner; Schriftsteller, Dirigent, Komponist; betonter Nationalromantiker; schrieb u. a. 3 Opern („Die Kronbraut" 1919, nach Strindberg, „Mittelalter" 1921, nach H. Drachmann, „Gilgamesch" 1952, unvollendet nachgelassen), 4 Sinfonien, „Elegisches Divertimento", Klavier-, Violinkonzert, über 250 Lieder.

Raphael, Günter (1903–1960), studierte u. a. bei M. Trapp, selbst bekannter Lehrer (z. B. von Hessenberg) in Leipzig, Duisburg und Köln. Stiller, religiös gebundener Komponist mit verhaltenem Humor; u. a. 5 Sinfonien, eine „Sinfonia breve", Suiten („Smetana", „Jabonah", nach mongolischen Weisen), mehrere Orchestervariationen (darunter „Die vier Jahreszeiten"), Cellokammerkonzert, Concertinos (Altsaxophon, Flöte), Violin-, Orgelkonzerte, „Zoologica" (1958, Charakterstudien für großes Orchester), „Sinfonische Fantasie" für Violine und 11 Soloinstrumente, Quintette, Quartette, Sonaten und Sonatinen für verschiedene Instrumente (teils als Trios), Vokalmusik geistliche und weltliche Art, so ein „Requiem", das „Glaubensbekenntnis" (beide mit Doppelchören), ein Tedeum, Choralmotette, A-cappella-Chöre, „Palmström-Sonate" für hohe Mannerstimme, Violine, Klarinette, Trommel, Schlagbaß, Klavier.

Rathaus, Karol (1895–1954, Pole), Schreker-Schüler, wirkte in Berlin, England, Frankreich, wanderte 1938 nach den USA aus. Im Grunde weicher Neuromantiker mit kontrapunktischem Satz, stößt nur zuweilen kraftvoll vor; u. a. 4 Sinfonien (davon eine „konzertante"), Orchesterserenade, „Musik für Streicher", Violinkonzert (Suite), Klavierkonzert, 5 Streichquartette, Trios, Duos, Klavierwerke, Vokalkompositionen, die Oper „Fremde Erde" (1931), Ballett „Der letzte Pierrot" (1927), Oratorium „Diapason" (1952).

Ravel, Maurice, geboren am 7. März 1875 in dem spaniennahen Ciboure (Frankreich) als Sohn eines Franzosen und einer Spanierin. Studierte am Pariser Konservatorium (bei G. Fauré), bewarb sich mehrfach um den Rompreis, erhielt nur den 2. Preis, wollte sich abermals bewerben, wurde nicht zugelassen. Es kam zu einem Skandal. Lebte meist seinem Schaffen zurückgezogen in einem kleinen Dorf. Nach vielen Angriffen auf sein Werk lehnte er die Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion ab. Gestorben an einem Gehirnleiden am 28. Dezember 1937 in Paris.

Durch Ravels Werk zieht sich der Einfluß der spanischen Musik – bald deutlich, bald weniger scharf, so daß der Franzose Ravel einmal als „spanischster aller spanischen Musiker" bezeichnet wurde. Er liebte Mozarts Klarheit, wurde stark angeregt durch Debussys Impressionismus, den er später allerdings formal verfestigte; ist den alten französischen Clavecinisten verpflichtet und nicht unberührt geblieben von Stravinskys frühen Balletten. Daß er ein Eigener zu werden vermochte, liegt vielleicht an seinem ungewöhnlich feinen Klangempfinden, das es ihm ermöglichte, seine Auffassung zu verwirklichen, die er so ausdrückte: „Musik – darauf beharre ich – muß vor allem schön sein". Mag man sein Schaffen als Ausdruck einer verfeinerten oder überfeinerten Übergangszeit werten – auf jeden Fall ist es in diesem Sinne echt und wahr.

Tänzerisches (nicht nur in den Balletten) und Farbiges (selbst der häufig ostinate Rhythmus wird bei ihm oft zum Farbwert) bestimmen fast immer die Erscheinungsform von Ravels Werken; das Farbige ist so wesentlich für ihn, daß er viele seiner Klavierwerke später für Orchester umgesetzt hat (berühmt auch seine Instrumentation von Mussorgskis „Bildern einer Ausstellung").

Opern:

Eine spanische Stunde" (auch „Galante Stunde", französischer Originaltitel „L'heure espagnole", 1911, Text von Franc Nohain). Die Uhrmachersfrau Concepción verbirgt zwei allzu zaghafte Liebhaber in Standuhren, verbringt

eine Stunde mit einem Eseltreiber und weiß dem heimkehrenden Gatten alles einleuchtend zu erklären. Keckes Wiedererwecken der Opera buffa. – 50 Min.

„Das Zauberwort" („Das Kind und der Zauberspuk", 1925, Text von der Colette). Ein ungezogenes Kind traumt, daß es von Tieren und Gegenstanden und Pflanzen bestraft wird fur alles, was es an ihnen begangen hat. In der Dekoration wird durch übergroße Möbel die Illusion „des kleinen Kindes" hervorgerufen).

Orchesterwerke:

„Rhapsodie espagnole" (1907, farbensprühendes Spiel mit Kurzmotiven, deren eines aus einem nicht veröffentlichten frühen Klavierwerk stammt. – 15 Min.

„La valse" (1920), „eine choreographische Dichtung für Orchester", eine psychologisch-sinfonische Dichtung, „die Vorstellung von einem phantastischen Wirbel ..., dem sich niemand entziehen kann" (Ravel). – 12 Min.

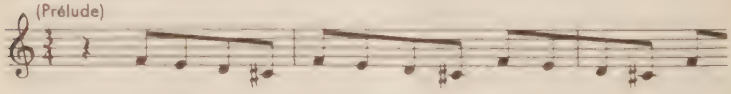
„Bolero" (1928), eigentlich eine Ballettszene; als solche wirkungsvoller noch durch das allmählich sich steigernde Tempo und Instrumentierung Vorwärtsdrängen zweier sich ständig wiederholender Themen. – 17 Min.

„Daphnis et Chloé" (1912), eigentlich eine „tänzerische Sinfonie für Chor und Orchester"; daraus zwei Orchestersuiten, die häufig sogar zu nur einer zusammengezogen werden: 1. „Nachtstück – Zwischenspiel – Kriegerischer Tanz"; 2. „Tagesanbruch – Pantomime – Bacchanal".

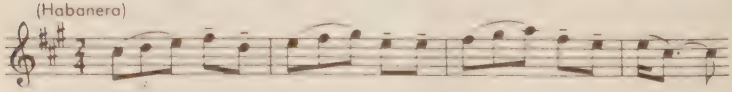
„Le tombeau de Couperin", „Das Grabmal Couperins" (1917).

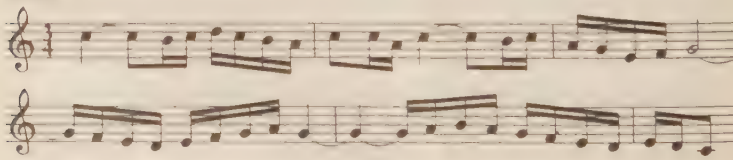
2 Klavierkonzerte, eines in D-Dur für die linke Hand, das andere in G-Dur (1931). – 20 Min.

Ravel
Spanische Rhapsodie
(Prélude)



(Habanera)



Bolero

„Tzigane" (1924) für Geige und Orchester (ursprünglich Geige und Klavier), eine kleine Zigeuner-Geigen-Rhapsodie.

Ursprünglich Klavierwerke (teils vierhändig) und erst nachträglich für Orchester umgeschrieben sind u. a.:

„Pavane für eine verstorbene Prinzessin" (1899).

„Ständchen" („Alborada del Gracioso") und „Eine Barke auf dem Ozean" (aus den Klavierstücken „Miroirs" von 1905).

„Ma mère l'oye" („Meine Mutter, die Gans", 1912), ursprünglich fünf Märchenbilder für Klavier vierhändig, dann auch Ballett.

„Valses nobles et sentimentales" (1911).

Kammermusik:

Streichquartett F-Dur (1903), viersatzig, das Finale mit einem ostinaten Motiv im $^5/_8$-Takt.

„Introduktion und Allegro" (1906), für Harfe, Streichquartett, Flöte, Klarinette; farbig, klangzart.

Klaviertrio a-Moll (1914), mit rhythmisch verschwimmender Passacaglia im vorletzten (3.) Satz.

Violin-Cello-Sonate (1922), zwar Debussy gewidmet, doch dem impressionistischen Klangzauber ferner denn je.

Violin-Klavier-Sonate (1927), mit Jazzanklängen im Mittelteil. „Violine und Klavier... sind zwei unvereinbare Instrumente... und betonen hier ihre Unvereinbarkeit" (Ravel).

Klavierwerke:

„Pavane für eine verstorbene Prinzessin" (1899), erst durch die spätere Orchestrierung zu einem echten Ravel geworden.

„Jeux d'eaux" (1901, „Wasserspiele"), neuartige Farbwirkungen, gemischt aus Liszt, Debussy, Gamelanklängen.

„Miroirs" (1905, „Spiegelungen"), Naturstimmungen wie „Traurige Vögel", „Eine Barke auf dem Meer"; einiges später orchestriert.

Sonatine (1905), dreisatzig mit alten Formumrissen, aber schwebenden Klängen.

„Gaspard de la nuit" (1908), drei Tonstücke nach Dichtungen von Bertrand, an Liszts Programmstücke erinnernd.

„Valses nobles et sentimentales" (1911), vielleicht durch Schuberts gleichnamige Werke angeregt, in den Impressionismus verpflanzt.

„Le tombeau de Couperin" (1917, „Das Grabmal Couperins"), Huldigung an den altfranzösischen Klaviermeister Couperin le Grand. Sechssatzige Suite: Präludium – Fuge – Forlana – Rigaudon – Menuett – Tokkata. Auch für Orchester.

„Ma mère l'oye" (1908, „Meine Mutter, die Gans"), Klavier vierhändig, auch

als Ballett orchestriert. Funf Marchenbilder: „Dornroschen – Däumling – Herrscherin der Pagoden – Die Schone und das wilde Tier – Feengarten".

Lieder:

„Scheherazade" (1903, Texte von Tristan Klingsor), fur Gesang und Orchester; „Asien – Die verzauberte Flöte – Der Gleichgultige".

„Geschichten aus der Natur" (1906, Texte von Jules Renard), funf charakterisierende Tierbilder (Pfau, Grille usw.).

„Don Quichotte à Dulcinée" (1932, Texte Paul Morand: „Romantisches Lied – Episches Lied – Trinklied".

Rawsthorne, Alan (geb. 1905, Englander), studierte in Manchester und in Berlin, bald als Neuromantiker, bald als Neoklassizist bezeichnet. Schrieb u. a. eine Sinfonie (1950), 2 Violinkonzerte (1947, 1956), 2 Klavierkonzerte, Klarinettenkonzert, Oboenkonzert (1947), „Sinfonische Studien" (1939), Kammermusik, Filmmusik, Klavierwerke, Lieder.

Reger, Max, geboren am 19. Marz 1873 in Brand (Fichtelgebirge) als Sohn eines Lehrers. Erster Unterricht beim Vater, dann bei Adalbert Lindner in Weiden (Oberpfalz), später vor allem bei Hugo Riemann. Lehrtätigkeit in Wiesbaden und München. Seit 1907 Universitätsmusikdirektor (nur bis 1908) und Konservatoriumsprofessor in Leipzig. Leitete 1911–14 die Meininger Hofkapelle, an der H. von Bülow und R. Strauss gewirkt hatten, behielt aber die Unterrichtstätigkeit in Leipzig bei, gab wegen Erkrankung alle äußeren Verpflichtungen auf und lebte meist seinem Schaffen in Jena. Gestorben am 11. Mai 1916 an einem Schlaganfall.

Der betont deutsch Empfindende, der nach seinen Worten „unentwegt nach links ritt", der „als bewußter Fortschrittler . . . den Strom wieder in das Bett Bach, Beethoven, Brahms geleitet hat", der „musikalisch gar nicht anders als polyphon denken" konnte, ist ausgegangen von der Romantik, und zwar von deren Sonderzweig Brahms. Erst spater kam er zu Beethoven und Bach und versuchte, den musikalischen Gedankenkern dieser drei Großen in neuzeitlichem Sinne fruchtbar zu machen. So entstand ein Baum, der sich harmonisch, klanglich, kontrapunktisch immer weiter verastelte, bis auch in dem nachromantischen Polyphoniker und Klangschwarmer Reger die Krise der romantischen Musik aufbrach. So steht Reger in der Musikgeschichte als Mitvollender einer großen Epoche und zugleich als Vorbereiter einer neuen, wobei nicht so sehr die Komponisten der sogenannten Reger-Schule gemeint sind als vielmehr die breite Hinwendung zur musikalischen Altklassik. Dem rastlos ar-

beitenden (über tausend Werke eines im Alter von 43 Jahren gestorbenen Mannes) Künstler und kunstlerischen Handwerksmeister blieb es versagt, das zu schaffen, was ihm – wie die spateren Werke deutlich zeigen – als Endziel vorschwebte: das großraumige sinfonische Werk, klar durchadert von sinnvoll eingebauten thematischen, kontrapunktischen, polyphonen, harmonischen, rhythmischen, vor allem auch klanglichen Zügen – gewaltig im Ausmaß, doch wohlgeordnet und durchsichtig. Das muß im Auge behalten werden, wenn zuweilen unter der Überfülle der Gesichte und Einfälle, der verwickelten Satzkunste und orchestralen Massigkeit, unter dem Volksliedhaften und Gewaltausbruch des Konners der Künstler verlorenzugehen scheint.

Regers Werk, in vielem umstritten, überbewertet und abgelehnt, wird auf zwei Gebieten allgemein anerkannt: dem der Orgel- und dem der Kammermusik, obwohl sich inzwischen auch hier neue Stilauffassungen entwickelt haben.

Orchesterwerke:

Sinfonietta op. 90 (1905), trotz der Bezeichnung mindestens der Zeitdauer nach eine Sinfonie. Um das massige, kontrapunktisch überdichte Werk zu retten, schlägt Fritz Stein kammermusikalische Besetzung vor. Allegro moderato quasi allegretto – Allegro vivace – Larghetto – Allegro con spirito. (45 Min.)

Serenade G-Dur op. 95 (1906), in echtem Serenadengeist, eine Streichergruppe mit, die andere ohne Dämpfer: Allegro moderato – Vivace a burlesca – Andante semplice – Allegro con spirito. (35 Min.)

„Variationen und Fuge über ein Thema von Hiller" op. 100 (1907), absolutes Musizieren in 11 Veranderungen und einer Schlußfuge. (40 Min.)

„Sinfonischer Prolog zu einer Tragodie" op. 108 (1908), selten gespielt, zu verdichtet und überladen. (35 Min.)

„Eine Lustspielouverture" op. 120 (1911), witzig heiter in Einzelheiten, im ganzen für eine Lustspielouvertüre zu schwerfällig. (9 Min.)

„Konzert im alten Stil" op. 123 (1912), nach Art des Concerto grosso, so daß die Reger-Polyphonie hier stilecht wirkt. Allegro con spirito – Largo – Allegro. (20 Min.)

„Eine romantische Suite" op. 125 (1912), eines der wenigen impressionistisch eingefärbten Reger-Werke. Notturno – Scherzo – Finale. (28 Min.)

„Vier Tondichtungen nach A. Böcklin" op. 128 (1913), lyrische Suite, auf Farbe gestellt, da nach vier Gemalden komponiert. Der geigende Eremit (Molto sostenuto) – Im Spiel der Wellen (Vivace) – Die Toteninsel (Molto sostenuto) – Bacchanal (Vivace). (30 Min.)

„Eine Ballettsuite" op. 130 (1913), nach Reger „etwas Urfeines im Klang, zierlich in der Musik, spinnwebfein instrumentiert". Sätze: Entrée – Colombine – Harlekin – Pierrot und Pierrette – Valse d'amour – Finale. (20 Min.)

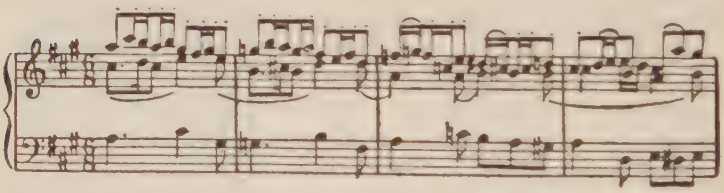
„Variationen und Fuge uber ein Thema von Mozart" op. 132 (1914), Thema aus der A-Dur-Sonate KV 331, acht Bewegungs-, Harmonie- und Charaktervariationen mit Doppelfuge, gilt neben den Hiller-Variationen als Regers bedeutendstes Orchesterwerk. (34 Min.)

„Eine vaterländische Ouverture" op. 140 (1914), „den deutschen Kriegern"; vergessenes Werk uber das Deutschlandlied, den Lutherchoral „Ein feste Burg" und „Ich hab mich ergeben".

Violinkonzert A-Dur op. 101 (1908), wegen seiner Länge und kontrapunktischen Überladenheit selten gespielt; starkster Satz das Largo. (55 Min.)

Klavierkonzert f-Moll op. 114 (1910), wie das Violinkonzert eigentlich eine Sinfonie mit Klavier; abermals ist der Mittelsatz (Largo) der starkste. (41 Min.)

Reger: aus den Instrumentalwerken

Mozart-Variationen

Kammermusik:

Für Violine solo:

Vier Sonaten op. 42 (1900).

Sieben Sonaten op. 91 (1905).

Sieben Präludien und Fugen und eine Chaconne op. 117 (1912).

Sechs Präludien und Fugen op. 131a (1914).

Für Bratsche solo:

3 Suiten op. 131d (1915).

Für Cello solo:

3 Suiten op. 131c (1915).

Duos:

für zwei Violinen: 3 Kanons und Fugen im alten Stil op. 131b (1914).

Violin-Klavier-Sonaten:

d-Moll op. 1 (1890), nur der Kopfsatz bemerkenswert.

D-Dur op. 3 (1891). Reger: „Da herrscht Leben! Der erste Satz recht innig und nicht schnell . . . das Scherzo ein Kanon zwischen Klavier und Violine, das Trio . . . ein dreistimmiger Kanon . . . das Adagio auch recht breit, das Finale mit einem urgemütlichen Thema".

A-Dur op. 41 (1899), wesentlich selbständiger.

C-Dur op. 72 (1903), Auseinandersetzung des dreißigjährigen Komponisten mit seinen Widersachern (vgl. R. Strauss' Heldenleben). Viel angefeindet. Musikalisches Schimpfen mit Motiven wie S-c-h-a-f und A-f-f-e; doch auch demütig das Bekenntnis zu B-a-c-h.

fis-Moll op. 84 (1905), absolutes Musizieren, auf den Schlußsatz (Variationen und Fuge) abzielend.

e-Moll op. 122 (1911), der fis-Moll-Sonate verwandt.

c-Moll op. 139 (1915), Krönung und Rückblick auf Geschaffenes.

Ferner: Suite im alten Stil op. 93, Kleine Sonaten, Kleine Stücke, Zwölf kleine Stücke nach eigenen Liedern (für Hausmusik).

Cello-Klavier-Sonaten:

f-Moll op. 5 (1892), Frühwerk.

g-Moll op. 28 (1898), überwiegend melodisch bestimmt.

F-Dur op. 78 (1904), Sturm-und-Drang-Werk (vgl. die Violin-Klavier-Sonate C-Dur.)

a-Moll op. 116 (1910), als eine der gelösten Kammermusikschöpfungen Regers sehr geschätzt; Anfangssätze mehr gearbeitet, Schlußsätze träumerisch bzw. musikantisch.

Klarinette-Klavier-Sonaten:

As-Dur op. 49 Nr. 1 (1900), für B-Klarinette.

fis-Moll op. 49 Nr. 2 (1900), für A-Klarinette.

B-Dur op. 107 (1909), ganz in Klang und melodischen Wohllaut getaucht. Von Reger sehr geschätzt, daher auch für Bratsche oder Violine freigegeben, weil Klarinettensonaten zu selten gespielt werden.

Trios:

Zwei Streichtrios: op. 77b a-Moll (1904) und op. 141b d-Moll (1915).

Klaviertrio e-Moll op. 102 (1908), fast in der Art einer Sinfonie.

Zwei Serenaden für Violine, Flöte, Bratsche: D-Dur op. 77a (1904) und G-Dur op. 141a (1915), beide gelöst, kammermusikalisch.

Quartette:

Streichquartett g-Moll op. 54, 1 (1901), mit Doppelfuge im Finale.

Streichquartett A-Dur op. 54, 2 (1901), wesentlich durchsichtiger als das g-Moll-Schwesterwerk.

Streichquartett d-Moll op. 74 (1904), Kopfsatz ein rückwärts gewandter umfangreicher Block, die nächsten Sätze lichter.

Streichquartett Es-Dur op. 109 (1909), vielfach als Regers schönstes Streichquartett bezeichnet; zierlich einsetzende Fuge (später Doppelfuge) im Finale.

Streichquartett fis-Moll op. 121 (1911), wachsender Ausdruck bei gelockertem Stil; zukunftweisend.

Klavierquartett d-Moll op. 113 (1910), Bekenntniswerk, in dem inneres Ringen und äußerer Aufwand übereinstimmen.

Klavierquartett a-Moll op. 133 (1914), knüpft im ersten Satz an das d-Moll-Quartett an, hellt sich dann von Satz zu Satz auf.

Quintette:

Klavierquintett c-Moll, ohne Opuszahl 1898 geschrieben, 25 Jahre später aufgeführt), selbständige Brahms-Kopie.

Klavierquintett c-Moll op. 64 (1902), Bekenntnismusik, seinerzeit umstritten, vor allem wegen Länge und musikalischer Überladenheit.

Klarinettenquintett A-Dur op. 146 (1916), für Klarinette und Streichquartett; von lyrischen Stimmungen durchweht, Hausmusik für gepflegtes Spiel.

Streichsextett F-Dur op. 118 (1911), für je zwei Violinen, Bratschen, Cello, mächtig, erfüllt, zuweilen sinfonisch-massig, fast mit einem Zwölftonthema anhebend.

Klavierwerke:

Frühwerke (bis etwa 1900):

„Sieben Walzer" op. 11, „Lose Blätter" op. 13 (beide 1894), „Improvisationen" op. 18 (1896); „Fünf Humoresken" op. 20 (1898, der Reger-Stil festigt sich); „Sechs Stücke" op. 24 (1898); „Aquarellen" op. 25 (erst 1902 gedruckt); „Sieben Fantasiestücke" op. 26 (1898); „Sieben Charakterstücke" op. 32 (1899, dynamisch, heftig); „Bunte Blätter" op. 36 (1899, zärtlich, leicht virtuos); „Zehn kleine Vortragsstücke" op. 44 (1900, mit altklassischen Formen); „Sechs Intermezzi" op. 45 (1900, spätromantisch); „Sieben Silhouetten" op. 53 (1900, Komponisten-Bildnisse); Kanons durch alle Dur- und Moll-Tonarten (1895, ohne Opuszahl, 63 zwei- und 48 dreistimmige Kanons).

Werke der Reife:

„Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Sebastian Bach" op. 81 (1904), Thema aus der Bach-Kantate „Auf Christi Himmelfahrt allein"; unbestritten eins der bedeutendsten Werke der Klavierliteratur; reicht von Zartheit bis zur Klangentfesselung.

„Aus meinem Tagebuche" op. 82 (4 Hefte, 1904, 1906, 1911,1912), 35 Stücke erlesener Hausmusik.

Vier Sonatinen op. 89 (zwei von 1905, zwei von 1908), Frühwerke der neueren Klaviermusik.

Sechs Präludien und Fugen op. 99 (1907), neuer Geist in alten Formen.

„Episoden, Klavierstücke für große und kleine Leute" op. 115 (1910), reicher Klaviersatz, harmonisch und rhythmisch dicht, kaum polyphon.

„Variationen und Fuge über ein Thema von G. Ph. Telemann" op. 134 (1914), gegenüber den romantischen Bach-Variationen neuklassizistisch, verhältnismäßig schlicht.

„Träume am Kamin" op. 143 (1915), zwölf kleine Klavierstücke, wie aus dem Titel hervorgeht: Hausmusik.

Vierhändig:

„Zwölf Walzer-Capricen" op. 9 (1892), „Zwanzig Deutsche Tänze" op. 10 (1893), „Sechs Walzer" op. 22 (1898), „Cinq pièces pittoresques" op. 34 (1899), „Sechs Burlesken" op. 58 (1901), „Sechs Stücke" op. 94 (1906, zählt zu den Gipfelwerken der Gattung).

Für zwei Klaviere:

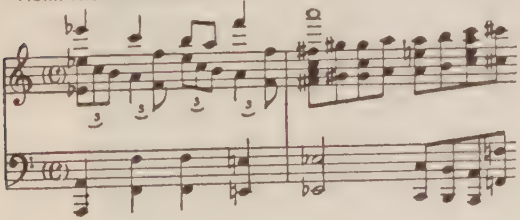
„Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart" (Übertragung des gleichnamigen Orchesterwerks, s. o.).

„Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven", op. 86 (1904), nach der 11. Bagatelle aus Beethovens op. 119, sinfonisch-mächtiges Werk (1915 gekürzt und instrumiert).

„Introduktion, Passacaglia und Fuge in h-Moll" op. 96 (1906), spieltechnische und kompositorische Kompliziertheiten, klangmächtig, die ersten 13 Töne des chromatischen Passacaglienthemas bringen nur eine einzige Tonwiederholung, Gipfelwerk der Gattung.

Kammermusik

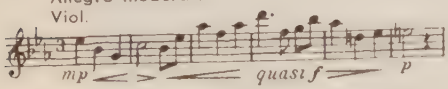
Violin-Klavier-Sonate C-Dur



Streichquartett Es-Dur

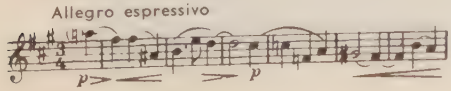
Allegro moderato

Viol.

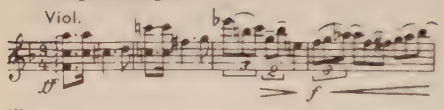


Streichquartett fis-Moll

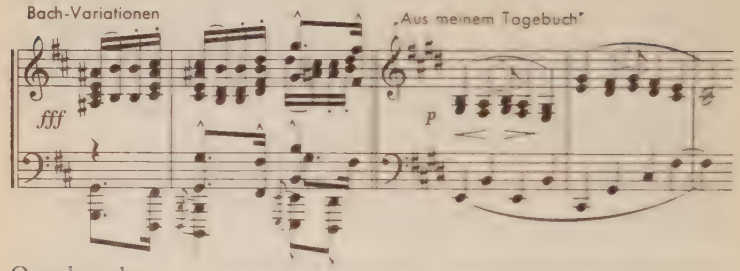
Allegro espressivo



Streichsextett



Klavier:



Orgelwerke:

Durch seine Orgelwerke ist Reger eigentlich erst bekanntgeworden. Ausgangspunkt sind die bei Hugo Riemann studierten Choralvorspiele von Bach, weiterhin gefördert durch Karl Straube. Die spätromantische Maschinenorgel ermöglichte einen neuen Orgelstil – bei Reger vor allem heftige Klanggegensätze und Ausnutzung aller Farbenmixturen bei dennoch klarer Zeichnung. Die neueste Orgelbewegung geht dagegen auf die lichteren Wirkungen früherer Orgeln zurück (etwa Silbermann). Obwohl noch immer gespielt, sind die zahlreichen Orgelwerke Regers nur noch „Kennern und Liebhabern" wirklich vertraut, wenn auch seit Bach kaum etwas ähnlich „Orgelgerechtes" geschrieben wurde. Insgesamt 35 Werke aus allen Schaffenszeiten, das „Einzelwerk" bis zu 30 Stücke umfassend.

Neben zahlreichen „Stücken", „Vorspielen", „Trios" usw. zu nennen:

Choralfantasien: „Ein' feste Burg" op. 27; „Freu' dich sehr, o meine Seele" op. 30; „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" und „Straf mich nicht" op. 40; „Wachet auf, ruft uns die Stimme", „Alle Menschen müssen sterben", „Halleluja! Gott zu loben" op. 52.

Fantasien und Fugen: op. 29, über b-a-c-h op. 46; „Sinfonische Fantasie" op. 57; Variationen und Fuge über ein Originalthema fis-Moll op. 73; Introduktion, Passacaglia und Fuge e-Moll op. 127.

Sonaten: fis-Moll op. 33; d-Moll op. 60.

Chorwerke:

Neben mehr als 100 Bearbeitungen (teils in Madrigalform) für gemischten, Frauen- und Kinder- sowie Männerchor a cappella liegen von Regers A-cappella-Werken vor:

Elly Ney

Joseph Keilberth

Wilhelm Backhaus

Hans Knappertsbusch

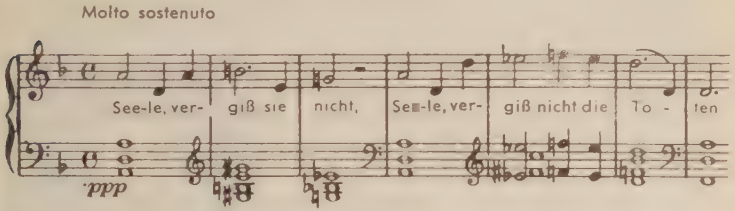
43 Kompositionen für gemischten Chor, darunter die fünfstimmigen Motetten „O Tod, wie bitter bist du", „Mein Odem ist schwach", „Ach Herr, strafe mich nicht".

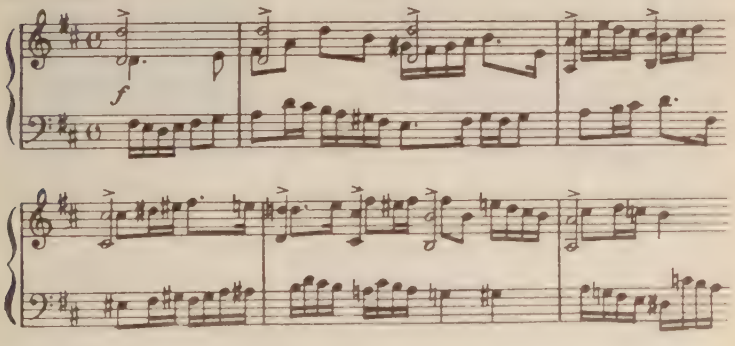
10 drei- und vierstimmige Frauen- und Kinderchöre.

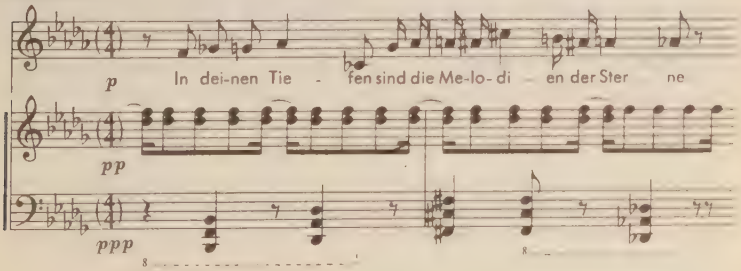
18 Männerchöre.

15 gemischte Chöre mit Klavier bzw. Orgel (darunter 3 Choralkantaten mit Solostimmen und Soloinstrumenten).

Reger: aus den Vokalwerken

Requiem

100. Psalm



„Äolsharfe"

Für Chor und Orchester:

„Gesang der Verklarten" op. 71 (1903, Text von Carl Busse).

„Der 100. Psalm" op. 106 (1909).

„Die Nonnen" op. 112 (1909, Text M. Boelitz).

„Der Einsiedler" op. 144a (1916, Text von Eichendorff, mit Baritonsolo.

„Requiem" op. 144b (1915, Text Friedrich Hebbel, mit Altsolo.

Choralkantate „O wie selig seid ihr doch" (1906).

„Die Weihe der Nacht" op. 119 (1911, nach Friedrich Hebbel, für Männerchor mit Altsolo.

„Romischer Triumphgesang" op. 126 (1912, Text H. Lingg), für sehr großen Männerchor.

Lieder:

Reger hat außer den 60 „schlichten Weisen" 229 Klavierlieder geschrieben, dazu 20 mit Orgel oder Harmonium, 2 Orchestergesänge, 8 Duette mit Klavier, 9 Duette mit Orgel. Die einst sehr geschätzten Lieder sind trotz mehrerer Wiederbelebungsversuche heute zum großen Teil vergessen. Die folgende Auswahl mag zum Studium und zu Vergleichen mit Vertonungen der gleichen Texte von anderen Komponisten anregen:

6 Gedichte von Anna Ritter op. 31 (1898), darunter „Allein", „Ich glaub, lieber Schatz", „Schlimme Geschichte".

6 Lieder op. 35 (1899), darunter Bierbaums „Traum durch die Dammerung".

15 Lieder op. 55 (1901), darunter Morgensterns „Hymnus des Hasses", G. Falkes „Tapferer Schneider", „Gute Nacht" und „Viola d'amour", Julius Sturms „Zwei Gänse".

12 Lieder op. 66 (1902), darunter Bierbaums „Freundliche Vision" und Mackays „Morgen".

18 Gesange op. 75 (1904), darunter H. Linggs „Aolsharfe".

6 Hefte „Schlichte Weisen" op. 76 (seit 1904), darunter das bekannteste Reger-Lied „Du meines Herzens Krönelein".

4 Lieder op. 97 (1906), darunter M. Boelitz' „Das Dorf".

12 geistliche Lieder op. 137 (1914), kurze, schlicht ausgesetzte Gesange, nach dem von W. Vesper herausgegebenen „Deutschen Psalter".

Reichardt, Johann Friedrich (1752–1814), preußischer Hofkapellmeister, verdienstvoll als Organisator (gründete 1783 die „Concerts spirituels"), als Anhänger der Revolution entlassen; auch im Ausland tätig. Goethe schätzte seine Lieder höher als die Schuberts. Er gilt als Schöpfer des deutschen Liederspiels, darunter zu Texten von Goethe „Erwin und Elmire" (1790), „Jery und Bately" (1801). Schrieb etwa 700 Lieder, Orchester- und andere Instrumentalwerke, die jedoch größtenteils vergessen sind. Lesenswert sind seine Schriften.

Reinken, Jan Adams (1623–1722), seit 1658 Katharinenorganist in Hamburg als Nachfolger von H. Scheidemann. Bach kam mehrfach nach Hamburg, um ihn als Orgelspieler zu hören. Hauptwerke: „Hortus musicus" für Streicher (von Bach teilweise für Klavier bearbeitet), Orgel- und Klavierwerke wie Variationen, Fugen, Tokkaten (vielfach spielfreudig-virtuos).

Respighi, Ottorino, geboren am 9. Juli 1879 in Bologna, Schüler des Liceo Musicale; studierte später – als Mitglied des Petersburger Opernorchesters – bei Rimski-Korsakow, in Berlin auch bei Max Bruch. Wurde Konservatoriumslehrer und -leiter in Rom, lebte dann vorwiegend seinem Schaffen. Gestorben am 18. April 1936 in Rom.

Als Melodiker ist Respighi unverkennbarer Italiener, Vorwürfe für sein Schaffen findet er in der mittelmeerischen Gegenwart und Antike, sein Empfinden wirkt spätromantisch, seine Orchestersprache trägt Züge von Liszt bis R. Strauss, aber auch vom französischen Impressionismus. Im Gegensatz zu R. Strauss, mit dem er sonst zu Recht verglichen wird, stellt er in seinen sinfonischen Dichtungen – getreu seiner im Grunde lyrischen Natur – nicht Vorgänge, sondern Bildhaftes dar (hier in Einzelheiten ähnlich wie Liszt), wobei er musikalisches Zeitkolorit einfließen läßt (gregorianische Wendungen, alte Instrumente usw.). Bekannt vor allem durch Opern, Orchesterwerke, Kammermusik.

Bühnenwerke:

Insgesamt 10 Opern, darunter:

„König Enzo" (1905).

„Semirama" (1910).

„Belfagor" (1923), nach L. Morselli von Claudio Guastalla.

„Die versunkene Glocke" (1927), nach G. Hauptmann von C. Guastalla.

„Die Flamme" (1934), Text C. Guastalla.

„Die ägyptische Maria" (1932), Text C. Guastalla, szenisches Mysterienspiel.

„Lukrezia" (1937), Text C. Guastalla; vervollständigt von Respighis Witwe.

Ferner Bearbeitungen von Monteverdis „Orpheus", „Ariadnes Klage"; Ballette: „Der Zauberladen" nach Musik von Rossini (1919).

„Scherzo veneziano" (1920).

„Belkis, Königin von Saba" (1932).

Orchesterwerke:

„Römische Brunnen" (1916), vier Szenen: Morgenstimmung um einen Brunnen im Tal Giulia – Zug der Tritonen am Tritonsbrunnen – Mittagsglut am Trevi-Brunnen – Nächtliche Wasserspiele in der Villa Medici. (20 Min.)

„Römische Pinien" (1924), abermals vier Szenen: In der heiteren Villa Borghese – Bei den dusteren Katakomben – Auf dem nachtlichen Gianicolo – Auf der altromischen Heerstraße Via Appia. 20 Min.

„Römische Feste" (1929); wieder vier Szenen: Altromische Zirkusfeste – Wallfahrerfeste in Rom – Oktoberausflug in die Umgebung – Dreikonigsfest. Riesenorchester mit zusatzlichen Instrumenten. 25 Min.

„Dramatische Sinfonie" (1915).

„Kirchenfenster" (1927), vier sinfonische Impressionen.

„Antiche danze ed arie per liuto" (1917, 1924, 1932), drei Orchestersuiten über altitalienische Lautentänze und -weisen.

„Metamorphosen" (1931), Orchestervariationen.

„Brasilianische Impressionen" (1932).

Konzerte: zwei Klavierkonzerte, eine Fantasie und Tokkata für Klavier und Orchester; zwei Violinkonzerte (darunter „Concerto gregoriano" 1921), ein Cellokonzert (Adagio und Variationen).

Mit Gesang: „Aretusa" (1911), Orchester mit Sopransolo, „Frühling" (1923) mit Solostimmen und Chor.

Kammermusik:

Zwei Streichquartette, das erste in D-Dur (1907), das zweite (1924) als „dorisches Quartett" bezeichnet, weil es die Kirchentonarten in neuem Gewand zu beleben sucht, haufig gespielt – Suite Nr. 3 der „Antiche danze ed arie" (s. o.) ursprünglich auch für Streichquartett.

Klavierquintett.

Violin-Klavier-Sonaten.

Reuter, Fritz geb. 1896, Kompositionslehrer in Leipzig, Halle und Berlin, um weitreichende Musikerziehung bemüht, schrieb u. a. die komische Oper „Im Funken Liebe" (1948), Oratorien und Kantaten, Orchestersuiten, Konzerte, Kammermusik, Orgelwerke, Lieder, Chöre.

Reutter, Hermann, geboren am 17. Juni 1900 in Stuttgart, studierte in München bei W. Courvoisier, lehrte in Frankfurt a. M. und Stuttgart, hier Direktor der Musikhochschule. In Europa und Amerika bekannt als Liedbegleiter angesehener Sänger und Sängerinnen, auch geschätzter Kammermusikspieler. Seine auf Anregung von Theodor Heuss geschaffene „Hymne an Deutschland" hat sich als Nationalhymne nicht durchsetzen können. Reutter ist im besten Sinne ein Romantiker unserer Zeit, lyrisch hellhörig, dramatisch sicher, dem Experiment aufgeschlossen, nie sich in Formlosigkeit verlierend, ebensowenig geneigt, sich einer „Richtung" anzuschließen. Da es ihm beim Schaffen darauf ankommt, für das jeweilige Werk die jeweils erforderlichen Stilmittel anzuwenden, kann man von einem einheitlichen Gesamtstil nicht sprechen, was ihm zuweilen als Unentschiedenheit

ausgelegt wird. Allgemein anerkannt wird sein Streben, durch künstlerische Mittel etwas Allverständliches zu komponieren.

Opern:

„Saul" (1928, Neufassung 1947, Text A. Lernet-Holenia), einaktige Kammeroper.

„Der verlorene Sohn" (1929, Neufassung 1951, Text Rilke nach A. Gide), fünf Dialogszenen mit berichtenden Eingangs- und Schlußchören.

„Doktor Johannes Faust" (1936, Text Ludwig Andersen), drei Akte, fünf Bilder, zusammengestellt aus verschiedenen Faust-Dichtungen und Spielen, lehrhafte „Moral". Während Faust vom Teufel geholt wird, meint der Durchschnittsmensch Hans Wurst: „Hatt er wie ich beizeit ein Weib genommen, war sicherlich auch alles anders kommen." Nummernoper, Orchester tritt zurück, Personen durch ihre Gesangsart scharf charakterisiert.

„Die Prinzessin und der Schweinehirt" (1938), Märchenspiel.

„Odysseus" (1942, Text Ludwig Bach). Folge von gereihten Bildern; Troja, Insel Circes, Totenreich, Kalypso, Phaaken und Nausikaa, Kampf mit den Freiern, Vereinigung mit Penelope. Orchester nimmt starker Anteil, Chor erklärt, Einzelfiguren noch sicherer charakterisiert als „Doktor Johannes Faust".

„Don Juan und Faust" (1950, Text nach Grabbe von Ludwig Andersen). Kampf von Geist (Faust) und Kraft (Don Juan) um Schönheit und Sühe (Donna Anna). Sieben Bilder; Orchester mit viel Schlagzeug, doch nur in Zwischenspielen hervortretend. Die Worte nicht melodios gesungen, sondern auf Sinn und Ausdruck hin geprüft, oft gesprochen, auch stummes Spiel und Tanz; fast ein „Schauspiel für Musik".

„Die Brücke von San Luis Rey" (1954), „Szenen nach der Novelle von Thornton Wilder", wortgezeugte Gesänge der Soli und des Chors.

„Die Witwe von Ephesus" (1954, Text Ludwig Andersen, nach Petronius). Das makabre Geschehen – trauernde Witwe gibt sich einem Wachsoldaten hin und schenkt ihm für eine verlorengegangene Leiche die ihres Mannes als Ersatz – wird lyrisch-verhalten vertont; starke Ensembles, einprägsame Melodik.

„Lübecker Totentanz" (1948), ein Mysterienspiel.

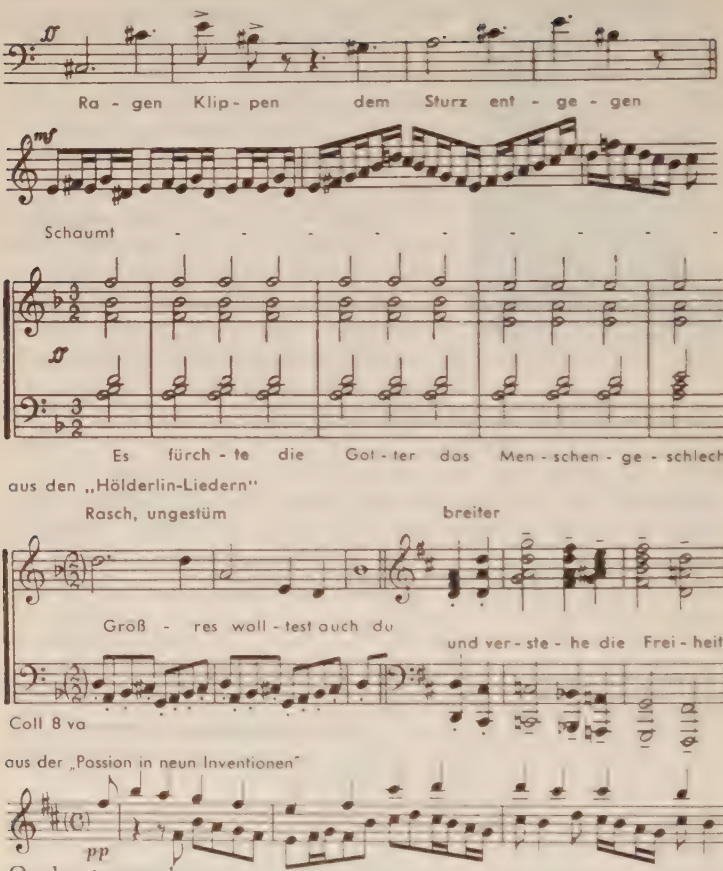
„Der Weg nach Freudenstadt" (1948), eine szenische Ballade.

Ballette:

„Die Kirmes von Delft" (1937).

„Notturno Montmartre" (1952).

H. Reutter: Chorfantasie



Orchesterwerke:

Suite aus der „Kirmes von Delft" (1937).

Tanzvariationen über ein Negro spiritual (1951).

Klavierkonzerte; darunter eine „Sinfonische Fantasie für Klavier und Orchester" (1938), Concertino mit Streichorchester (1947), Variationen über ein eigenes Thema (1948), Konzert für 2 Klaviere mit Orchester (1948).

Violinkonzert (1933).

Cellokonzert „Prozession" (1957), Eindrücke von einem spanischen Karfreitagsumzug.

„Lyrisches Konzert" für Sopran, Flöte, Klavier, Streichorchester und Pauken.

Concerto grosso „Aus dem Hohenlied Salomonis" (1956), für Altstimme, Bratsche, Klavier und großes Orchester.

Kammer- und Klaviermusik:

Duos: Rhapsodie für Violine und Klavier.
„Landschaftsminiaturen" für Violine und Klavier.
Violin-Klavier-Sonate.
Bratsche-Klavier-Sonate (1951), mit Variationen über Weihnachtslieder.
Klaviertrio.
Streichquartett.

Für Klavier allein:
„Fantasia apocalyptica. Erscheinungen zweier Choräle" (1926).
„Variationen über Bachs Chorallied ‚Komm, süßer Tod'" (1928).
„Passion in neun Inventionen" (1930): Abendmahl – Gethsemane – Gefangennahme – Geißelung – Dornenkrönung – Gang nach Golgatha – Kreuzigung – Grablegung – Am Ostermorgen.

Chorwerke:

„Der große Kalender" (1933, Text Ludwig Andersen), Oratorium für Sopran, Bariton, gemischten Chor, Kinderchor, Orchester, Orgel; vier Jahreszeiten, beginnend mit dem Winter, gegliedert durch „Bauernregeln und Kalendersprüche", musikalisch etwa Thema und Variationen.

„Der glückliche Bauer" (1932), Kantate nach M. Claudius, sechs Chöre für ein- und zweistimmigen gemischten oder Männerchor, ein kurzes Instrumentalspiel, knappe Besetzung.

„Chorfantasie" (1939, Text nach Goethe), für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor, Orchester. Drei Teile: „Gesang der Geister über den Wassern" – „Fragment Nausikaa" – „Parzenlied".

„Pandora" (1949, nach Goethe), als Mittelstück ein Duett (Sopran, Bariton), gerahmt von Soli, Ecksätze gemischte Chöre; mit Orchester.

Ferner Chöre zum „Großen Welttheater" (Calderon), Madrigale, andere Chorwerke.

Lieder:

Reutter müht sich, dem Kunstlied über die Liedkrise der Gegenwart hinwegzuhelfen. Die dazu versuchten Mittel sind: keine Verzettelung durch Einzellieder, sondern gruppenweises Zusammenfassen; sorgfältige Auswahl der Texte; Gesangsstimme als Trägerin des Wortes; Klavierpart als zusätzliche Aussage hinter dem Wort zu ahnender Schwingung; dem jeweiligen Gedichtkreis entsprechende musikalische Technik. Er schrieb insgesamt über 100 Lieder, darunter:

„Russische Lieder" (drei Hefte, op. 21, op. 23, op. 68, darunter „Ich verließ mein vaterlich Haus" (Jessenin), „Die Bäume" (Gumilow).

„Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke" (op. 31), fünf vertonte Prosastücke aus Rilkes Werk.

4 Lieder nach Rückert (op. 54), abgewandelte Strophenform.

5 Lieder nach Storm (op. 58), ausgesprochene Konzertlieder, darunter „Verirrt".

9 Lieder und Gesänge nach G. Keller (op. 59), Ausgleich zwischen Homophonie und Polyphonie, darunter „Jugendgedanken", „Kleine Passion", „Tod und Dichter".

3 Lieder nach M. Claudius (op. 60): „Wiegenlied", „Frühling", „Tod".

3 Lieder nach Brentano (op. 61): „Als mir dein Lied erklang", „Der Feind", „Hochzeitsgesang".

3 Lieder nach Hölderlin (op. 67): „Sonnenuntergang", „Die Nacht", „Lebenslauf".

7 Gesänge und 12 Lieder nach Hans Heinrich Ehrlers „Gesicht und Antlitz" (op. 64/65).

„Weltlicht" (1959), sieben isländische Gedichte für tiefe Männerstimme und Instrumente.

Rezniček, Emil Nikolaus von (1860–1945, Österreicher), wirkte in verschiedenen deutschen Städten (vor allem Berlin) als Dirigent und Komponist. Seine Sprache erinnert an die von R. Strauss, ist aber gesteigerter und weniger eigenständig. Bekannter als seine 4 Sinfonien und Programmwerke („Tragische Geschichte", „Peter Schlemihl", „Traumspielsuite"), Konzerte, Kammermusik-, Klavier- und Vokalwerke waren einige seiner 12 Opern; vor allem „Donna Diana" (1894, neu 1933) mit der allbekannten Ouverture, „Till Eulenspiegel" (1902, neu 1927), „Ritter Blaubart" (1920), „Holofernes" (1923), „Satuala" (1927), „Spiel oder Ernst" (1930, wohl das stärkste Werk), „Der Gondoliere des Dogen" (1931).

Rheinberger, Joseph (1839–1901), theoretischer Führer der Münchener Schule, allgemein anerkannt als Lehrmeister des Kontrapunkts, ist vielen nur durch Aufführungen von kirchlichen Chorwerken und Orgelstücken bekannt. Schrieb auch Opern, Orchesterwerke, Konzerte, Kammer- und Klaviermusik.

Richter, Franz Xaver (geb. 1709 in Holleschau Mähren, gest. 1789 in Straßburg), 1747–1769 in der kurfürstlichen Kapelle zu Mannheim, dann bis zu seinem Tode am Straßburger Münster. Neben Johann Stamitz entscheidender Mitschöpfer des Mannheimer Orchesterstils („singendes Allegro"). Schrieb 69 Sinfonien, sechs Klavierkonzerte, Kammermusik in verschiedener Besetzung; noch umfangreicher, aber für die Musikentwicklung weniger bedeutsam, sein kirchenmusikalisches Schaffen (Psalmen, Motetten, Kantaten, Passionen).

Riede, Erich (geb. 1903), Dirigent in Nurnberg, machte sich als Komponist einen Namen mit Liedern und Opern (u. a. „Riccio" 1947, „König Lustik" 1952).

Riegger, Wallingford (1885–1961, Amerikaner), studierte und wirkte u. a. auch in Deutschland; vielseitige Tätigkeit in den Vereinigten Staaten. Wandte sich als Komponist behutsam, aber stetig der Zwölftonmusik zu, liebte polytonale Lagerungen, die er (wie manche rhythmischen Mischungen) als Farbwerte einsetzte. Schrieb u.a. „Klangstudie" für zehn Streicher (1929), „Orchesterrhapsodie" (1931), 4 Sinfonien, 2 Klavierkonzerte, „Musik für Orchester" (1955), Kammermusik, Ballette.

Rieti, Vittorio geb. 1898, Amerikaner italienischer Herkunft), Schüler von Casella und Respighi, moderner Neoklassizist mit Sinn fur Dramatik; Opern: „Orpheus" (1927, „Theresa im Walde" (1934), „Elektra" (1937), „Don Perimplin" (1952, nach Garcia Lorca), „Der Lieblingsladen" (1958). Zahlreiche Ballette, u. a. „Der triumphierende David" (1936), „Die Nachtwandlerin" (1941, nach Bellini), „Das Einhorn" (1950); 5 Sinfonien (darunter die „altitalienische" Tripartita), mehrere Cembalo- und Klavierkonzerte (eines für 2 Klaviere), Violinkonzert, Cellokonzert, verschieden besetzte Kammermusik, Klavier- und Cembalosonaten, Vokalwerke.

Riisager, Knudåge (geb. 1897, Dane), studierte außer Wirtschaftswissenschaften (war Beamter im danischen Finanzministerium) Komposition bei Roussel, Ravel, Grabner. Als Komponist setzt er sich nachdrücklich von der Spatromantik ab. Schrieb u. a. Opernakter „Susanne" (1950), Ballette (darunter „Quarrtsiluni", „Zwolf mit der Post"), 4 Sinfonien, andere Orchesterwerke, Konzerte, 5 Streichquartette, Concertino fur Klavier und funf Violinen, Klavierwerke, Lieder.

Rimski-Korsakow, Nikolai, geboren am 18. Marz 1844 in Tichwin (Bezirk Nowgorod) als Sproß einer Adelsfamilie. Trotz früh erkennbarer musikalischer Begabung mußte er Seeoffizier werden, nahm an einer mehrjährigen Weltreise teil, schrieb dabei als Leutnant 1865 die erste russische Sinfonie. Seit 1871 Komponist und Lehrer am Petersburger Konservatorium (Schüler u. a. Stravinsky, Prokofjew, Respighi). Bis 1884 auch Musikinspekteur der russischen Marine. Einflußreichstes, wenn auch nicht künstlerisch entschiedenstes Mitglied der „Gruppe der Fünf" (Mussorgski, Balakirew u.a.); setzte sich auf der Höhe seines Könnens und Ruhms selbstlos für seine

Freunde ein, erganzte, bearbeitete, instrumentierte deren Werke (Dargomyschkis „Steinerner Gast", Borodins „Furst Igor", Mussorgskis „Chowanschtschina" und „Boris Godunow"). War auch als Dirigent bekannt. Gestorben am 21. Juni 1908 auf seinem Gut Ljubensk (Bezirk Petersburg).

Wenn auch Rimski-Korsakow die erste russische Sinfonie geschrieben, der nationalbetonten jungrussischen Schule angehört hat, wenn auch seine Melodik und urwuchsige Rhythmik durchaus dem Boden russischer Lieder und Tänze entwachsen, sein harmonisches Verfahren das unverkennbar lettonfremde Gesicht russischer Harmonien aufweist, so wirkt sein Schaffen doch nicht so unmittelbar russisch wie das seines Kampfgenossen Mussorgski. Er ist nicht so ursprünglich genial wie dieser, schreibt glatter und gefälliger, im Sinne der musikalischen Technik „vollendeter" (schließlich war er Kompositionsprofessor, während Mussorgski auf eine völlige Ausbildung bewußt keinen Wert legte). Man kann das äußerlich ablesen aus der an Berlioz und Liszt anknüpfenden Kunst des Instrumentierens, der aus Russisch Spätromantische übersetzten Orchestertarben der Neudeutschen, entscheidender aber scheint die vergeistigte, weltoffene Art des Komponisten zu sein.

Rimski-Korsakows Sinn für theatralische Wirkung hat es mit sich gebracht, daß in der Welt vorwiegend seine Bühnenwerke und sinfonischen Dichtungen bekanntgeworden sind.

Opern:

„Das Mädchen von Pskow" (1873, umgearbeitet 1895, Text nach einer Vorlage vom Komponisten, auch bekannt unter dem Namen „Iwan der Schreckliche").

„Mainacht" (1880, Text nach Gogol vom Komponisten).

„Schneeflöckchen" (1882, nach Ostrowski vom Komponisten), vier Akte und ein Vorspiel, vom Komponisten als „Frühlingsmärchen" bezeichnet.

„Mlada" (1892, Text nach Guedonow vom Komponisten), Ballettoper, ursprünglich als Gemeinschaftsarbeit mit Borodin, Cui, Mussorgski gedacht. Endfassung von Rimski-Korsakow, leitmotivisch gearbeitet.

„Die Weihnacht" (1895, Text nach Gogol vom Komponisten).

„Sadko" (1898, Text vom Komponisten), lyrische Legende in sieben Bildern; ursprünglich eine mehrfach umgearbeitete sinfonische Dichtung (s. u.); kontrapunktisch thematisch; Themen vielfach übereinstimmend mit denen der sinfonischen Dichtung.

„Mozart und Salieri" (1898, Text nach Puschkin), Einakter, musikalisch auf besonderen Rezitativen ruhend, kleines Orchester.

„Wera Scheloga, die Bojarin" (1898), ist eine erweiterte Überarbeitung des Vorspiels zum „Mädchen von Pskow".

„Die Zarenbraut" (1899, Text nach L. Mei), vier Aufzüge, geschlossene Nummern neben dramatischen Rezitativen.

„Das Märchen vom Zaren Saltan" (1900, Text W. J. Bjelski); musikalische Gruppierung: das Menschliche meist der Stimme anvertraut, das Märchenhafte überwiegend dem Orchester; bekannt daraus der „Hummelflug".

„Servilia" (1902, nach C. Mei vom Komponisten).

„Der unsterbliche Kaschtschei" (1902, Text vom Komponisten; auch „Unhold Ohneseele"), chromatisch bestimmt, nach musikdramatischer Art durchkomponiert.

„Der Wojewode" (1904, Text J. F. Tumenew).

„Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch" (1907, Text W. J. Bjelski), schon nach der umstrittenen Uraufführung von einigen Kritikern als „Opernmysterium" bezeichnet.

„Der goldene Hahn" (1909, Text von W. J. Bjelski nach Puschkin), drei Akte, satirische Märchenoper mit mystischen Hintergrund (darin die „Hymne an die Sonne").

Orchesterwerke:

Drei Sinfonien, darunter die in es-Moll (1865; 1884 nach e-Moll transponiert), die „erste wirkliche russische Sinfonie".

Suiten nach eigenen Opern.

„Sadko" op. 5 (Endfassung 1891), sinfonische Dichtung über den Stoff der gleichnamigen Oper: Der Schiffskaufmann Sadko opfert sich dem Meeresgott, damit sein Schiff in den Hafen gelange; spielt im Palast des Gottes zur Leier. – 15 Min.

„Antar" op. 9 (1897, ursprünglich die 2. Sinfonie), sinfonische Suite: Antar rettet eine Fee und darf dafür drei Wünsche äußern (1. Satz); erfüllt werden „Die Rache" (2. Satz), „Die Macht" (3. Satz), „Die höchste Liebe", an der er stirbt (4. Satz). – 15 Min.

„Scheherazade" op. 35 (1888), sinfonische Suite aus „Tausendundeine Nacht": Sindbad der Seefahrer – Der komische Prinz Kalender – Kindlicher Prinz und kindliche Prinzessin – Fest in Bagdad. Das Schiff treibt gegen den Magnetberg und zerschellt. Nachwort. – Wesentlich die Themen und ihre Entwicklung: das düster Drohende des Sultans und das schlangelnd Umgarnende von Scheherazade. Glänzende, farbenreiche, „orientalische" Instrumentierung. – 35 Min.

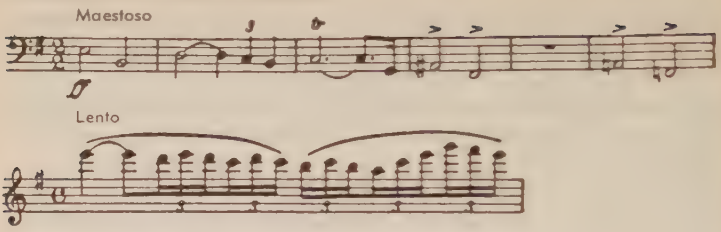
„Russische Ostern" op. 36 (1888), eigentlich eine Ouverture „Das große Russische Osterfest", ausgehend von altslawischen Kirchenweisen, geheimnisvoll, sich steigernd in einen von Glocken durchtönten Jubel.

Ouvertüre über russische Themen op. 28 (1866, umgearbeitet 1880).

„Märchensuite" op. 29 (1888).

Klavierkonzert cis-Moll op. 30 (1883).

„Spanisches Capriccio" op. 34 (1887), virtuoses Orchesterstück, fünf Sätze.

Rimski-Korsakow, aus „Scheherazade"

Kammermusik:
Klavierquintett b-Moll (nachgelassen);
Streichquartett F-Dur op. 12 (1875);
Serenade für Cello und Klavier op. 37 (1903) u. a.
Vokalwerke:
Etwa 65 Klavierlieder und 4 Duette.
140 bearbeitete russische Volkslieder.
Über 30 A-cappella-Chöre (Frauen- und Männerstimmen), darunter auch Variationen und Fughetta a cappella.
Kantaten und andere Chorwerke mit Orchester.
Zu erwähnen aus den Schriften von Rimski-Korsakow die „Grundlagen der Instrumentation" (1913).

Rivier, Jean (geb. 1896, Franzose, Sohn einer Pianistin und eines Flötisten, studierte am Pariser Konservatorium, Neoklassizist mit elegantem Ausdruck und rhythmisch geloster Farbgebung, u. a. 5 Sinfonien (z. T. nur Streicher), ein „Divertissement im Operettenstil" (1947, mit Tango und Walzer), Konzerte für Klavier, Violine, Bratsche, Flöte, Schauspielmusik, Oper „Die Venezianerin" (1937).

Rocca, Lodovico (geb. 1895, Italiener), aus dem Umkreis des späten Puccini, wirkungsvoll, ohne besondere Eigenart. Schrieb vor allem Opern, u. a. „Der Tod Phrynes" (1921), „Der Dybuk" (1934), „Berg Ivnor" (1939), „Der Orkan" (1952); ferner Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder.

Rogers, Bernard (geb. 1893, Amerikaner), Professor für Komposition, schrieb u. a. 4 Sinfonien, sinfonische Dichtungen (so „Salomes Tanz"), Konzert für Flöte, Bratsche und Orchester, ein „Pastorale für 11 Instrumente", Kantaten (so „Die Auferstehung des Lazarus"), Lieder, Opern (so „Der Krieger" 1948).

Rogowski, Ludomir (1881–1954, Pole), beeinflußt durch den französischen Impressionismus. Schrieb Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Kammer- und Klaviermusik, ein Oratorium, Ballette, Opern (u. a. „Prinz Marco" 1930).

Roland-Manuel (eigentlich Roland Alexis Manuel Lévy; geb. 1891, Franzose), Klassizist; schrieb u. a. sinfonische Dichtungen, Konzerte, Kammer-

und Klaviermusik, Lieder, ein Oratorium „Jeanne d'Arc" (1937), Ballette, komische Opern („Isabelle et Pantalon" 1922, „Der verliebte Teufel" 1930).

Roman, Johan Helmich (1694–1758, Schwede), spielte schon mit 7 Jahren als Violonist im Orchester, studierte u. a. in London (Pepusch), seit 1729 Hofkapellmeister in Stockholm. Oft als „Vater der schwedischen Musik" bezeichnet. Schrieb u. a. 13 Kantaten, über 80 Psalmen, Tedeum, Messe, rund 100 Sonaten für Flöte, Violine, Klavier, 5 Violinkonzerte, Concerti grossi, zahlreiche Sinfonien, Suiten und Ouvertüren.

Roselius, Ludwig (geb. 1902), Nachromantiker eigener Prägung, erstrebt in seinen Opern (nach eigenen Texten) ein Melos, das ganz dem Wort dient, während das Orchester zurücktritt; „Doge und Dogaressa" (1928), „Godiva" (1933), „Gudrun" (1939); ferner Chor- und Orchesterwerke, Kammermusik, Schauspiel-, Hörspiel- und Filmmusiken.

Rosenberg, Hilding (geb. 1892, Schwede), bekannt als Dirigent und Komponist fortschrittlicher Richtung. Schrieb Bühnenwerke (so das szenische Oratorium „Joseph und seine Brüder" 1948, die Oper „Das Porträt" 1955), Oratorien, 6 Sinfonien, Konzerte, Suiten, 12 Streichquartette, Klavierwerke, Lieder.

Rosenmüller, Johann (um 1619–1684), 1651 Organist in Leipzig, kam wegen Sittlichkeitsvergehens ins Gefängnis, floh nach Hamburg, dann nach Italien, schrieb dort zahlreiche Werke im italienischen Stil, doch in deutschem Geist, wurde berühmt als Lehrer. 1674–1684 Hofkapellmeister in Wolfenbüttel. Einer der ersten Vertreter deutscher Kammermusik mit Suiten, Triosonaten, fünfstimmigen Kammersonaten; schrieb ferner vielstimmige Gesänge.

Rossellini, Renzo (geb. 1908, Italiener), Konservatoriumslehrer in seiner Heimatstadt Rom. Als Komponist um Bildhaftigkeit bemüht und zwar nicht nur in seinen Filmmusiken (sein Bruder Roberto ist der bekannte Filmregisseur) und Opern, sondern auch in Chor- und Orchesterwerken, bei denen er zuweilen auf ältere Formen zurückgreift. Opern: „Aucassin und Nicolette" (1935), „Der Krieg" (1956), „Der Wirbel" (1958) u. a., Ballette, „Divertimento über ... neapolitanische Lieder", sinfonische Dichtungen (u. a. „Das christliche Rom" 1940), Oratorien (u. a. „Kleines Evangelium"), ein Cellokonzert, Filmmusiken (u. a. „Deutschland im Jahre Null", „Stromboli").

Rossi, Luigi (1598–1653, Italiener), als Komponist, Sänger und Kapellmeister so berühmt, daß Mazarin ihn und seine Sängergruppe 1646 für einige Zeit nach Paris holte. Schrieb einige Opern, ein Oratorium und über hundert Kantaten, deren Stil anderen Komponisten (v. a. Carissimi) zum Vorbild diente.

Rossini, Gioacchino (1792–1868, Italiener), Sohn eines Hornisten und einer unbedeutenden Theatersängerin, lernte nur die Anfangsgründe der Komposition, brachte mit achtzehn Jahren seine erste Oper auf die Bühne, ließ wei-

tere sechs folgen, hatte aber erst 1813 mit „Tancred" und der „Italienerin in Algier" den entscheidenden Erfolg und wurde daraufhin ein in vielen italienischen Städten beschäftigter Opernkomponist. Höhepunkt seiner Laufbahn war „Der Barbier von Sevilla" (1816, Text nach Beaumarchais. Der Graf Almaviva gewinnt mit Hilfe des Barbiers Figaro nach allerlei Verkleidungsszenen und Verwechslungen das Mündel des Dr. Bartolo zur Frau. – 150 Min.). Geschrieben in zwei Wochen unter teilweiser Verwendung früherer Kompositionen, später überarbeitet. Diese beste Buffooper Italiens

fiel bei der ersten Aufführung durch, wurde jedoch bei der Wiederholung stürmisch gefeiert; der heitere Schwung, die musikalische Charakterisierungskunst (Situations- und Wortkomik) und die Fülle sangbarer Melodien haben das Werk unsterblich gemacht und die damals noch allbekannte gleichnamige Oper Paisiellos vergessen lassen. Rossini schrieb dann in schneller Folge Oper auf Oper (insgesamt über 40), beachtlich sein „Othello" (1816; ohne Seccorezitative), „Die diebische Elster" (1817; die Ouvertüre noch heute allbekannt) und „Wilhelm Tell" (1829; Text nach Schiller) als „große Oper" für Paris. Seine Kompositionen, Konzerte und gesuchten Unterrichtsstunden – besonders in London – hatten ihn zum reichen Mann gemacht, so daß er, stets kränkelnd, sich nach dem „Teil" zurückzog und – abgesehen von dem berühmten „Stabat mater" (1842) – nichts Wesentliches mehr komponierte.

Rossini: „Der Barbier von Sevilla"
lebhaft

Rota, Nino (geb. 1911, Italiener), Konservatoriumslehrer, stark vom Film angezogen (bisher etwa drei Dutzend Filmmusiken), mehrere Opern „Die beiden Zaghaften" (1951), Sinfonien, Konzerte (Cello, Harfe), Kammer- und Klaviermusik, Vokalwerke.

Rousseau, Jean-Jacques (1712–1778), der bekannte französisch-schweizerische Kulturphilosoph („Zurück zur Natur"), nahm durch seine Schriften

Einfluß auf Melodram und komische Oper, schrieb und vertonte selbst den „Dorfwahrsager" (1752); sein entwicklungsgeschichtlich bedeutsames Melodram „Pygmalion" (1770) wurde vorwiegend von Horace Coignet (1735 bis 1821) komponiert.

Roussel, Albert (1869–1937, Franzose), anfangs Marineoffizier, studierte dann an der Pariser Schola Cantorum (bei d'Indy), wurde an ihr Lehrer, lebte später nur seinem Schaffen. Auf der Linie d'Indy–Debussy–Stravinsky, kraftvoll und farbig; u. a. vier Sinfonien, eine Sinfonietta, Suiten, Konzerte (Klavier, Cello), Kammer- und Klaviermusik, große Chorwerke, Lieder und Gesänge, Ballette (so „Bacchus und Ariadne" 1931), eine Ballettoper „Padmâvatî" (1923), die Opern „Die Geburt der Lyra" (1925) und „Tante Carolines Testament" (1936).

Rózycki, Ludomir (1883–1953, Pole), Lehrer, Dirigent, Komponist der jungpolnischen Richtung; u. a. acht sinfonische Dichtungen, ein Klavierkonzert, weitere Instrumentalmusik, Lieder, Ballette, sechs Opern (so „Boleslav der Kühne" 1909, „Eros und Psyche" 1917, „Casanova" 1923, „Die Teufelsmühle" 1931), zum Teil auch auf deutschen Bühnen.

Rubbra, Edmund (geb. 1901, Engländer), studierte u. a. bei Cyrill Scott und G. Holst, angesehener Sinfoniker; schrieb sieben Sinfonien (1937–56), darunter eine mit Chor, Orchesterfugen, Klavierkonzert, Violinrhapsodie, Cellokonzert „Selbstgespräch", Bratschenkonzert, große Vokalwerke (Motetten, Tedeum, Messe, eine Kantate nach Keats), Kammermusik, Lieder, ein Ballett, den Operneinakter „Bee-Bee-Bei" (1933).

Rubinstein, Anton (1829–1894, Russe), weltberühmter Pianist, schrieb als Komponist einen Weltstil, in dem „Russisches" nicht organisch, sondern nur als Färbung eingefügt war. Sein Verdienst liegt außer in seinem Pianistentum vor allem in der Organisation des russischen Musiklebens (Gründung des Petersburger Konservatoriums 1862). Obwohl Rubinstein Großes gewollt und zuweilen auch mit leidenschaftlichem Ausdruck erreicht hat, sind die meisten seiner Werke heute vergessen. Er schrieb u. a. 6 Sinfonien, 4 Ouverturen, Fantasien, Suiten, sinfonische Charakterbilder, 5 Klavierkonzerte (das in d Moll zuweilen zu hören), sehr viel Klaviermusik (auch vierhändig und für 2 Klaviere; allbekannt die „Melodie"), Violin- und Cellokonzerte, zahlreiche Lieder („Es blinkt der Tau in den Gräsern der Nacht"), Chorwerke, 18 Opern, unter diesen: „Feramors oder Lalla Rookh" (1863), „Der Dämon" (1875), „Nero" (1879), „Der Papagei" (1884), auch sogenannte geistliche Opern wie „Der Turmbau von Babel" (1870), „Die Makkabäer" (1875), „Moses" (1887), „Christus" (1895).

Ruggles, Carl (geb. 1876, Amerikaner), lange Zeit Kompositionslehrer in Florida, als Avantgardist gefeiert, aber nicht häufig aufgeführt. Sinfonische Suiten, eine Oper, Klavierwerke (auch für 3 Klaviere), Kammermusik.

Rytel, Piotr (geb. 1884, Pole), Professor für Komposition, schrieb besonders Orchesterwerke, Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Klavierstücke, auch einige Werke für die Bühne.

Sabata, Victor de (geb. 1892, Italiener), hervorragender Dirigent in seiner Heimat (u. a. an der Mailänder Scala) und in der ganzen Welt. Als Komponist etwa dem späten Puccini und I. Pizzetti nahestehend, schrieb sinfonische Dichtungen, Orchestersuiten, Opern, Schauspiel- und Ballettmusik.

Sacchini, Antonio (1730–1786, Italiener), wirkte in Italien, Deutschland, England, Frankreich. Schrieb mehr als 12 Violinsonaten, 6 Trios, 1 Streichquartetten zahlreiche kirchenmusikalische Werke wie Psalmen, Messen, Oratorien, sein Ruhm gründete sich jedoch auf über 40 Opern, die er in den verschiedenen Ländern komponierte, u. a. „Ödipus auf Kolonos". Paris 1785), gilt als Vertreter der neapolitanischen Oper, ging aber unter dem Einfluß von Glucks Opernreformen zu Lasse der französischen Klassizität über.

Saint-Saëns, Camille (1835–1921, Franzose), Schüler von Gounod und Halevy, Organist, Dirigent, weltberühmter Pianist, schuf einer der berühmtesten französischen Komponisten. Weicher Lyriker, Klassizist, auch von Liszt und Wagner beeinflußt, vielseitig schaffend. Von seinen Hunderten von Kammer-, Klavier-, Klavierbegleitwerken, Suiten (5), sinfonischen Dichtungen (4), Orchestersuiten, Orgelsinfonien, Opern (11), Konzerten (3 Violin-, 2 Cello-, 5 Klavierkonzerte) hat sich nur wenig bis in die Gegenwart gehalten. Zu nennen: die Oper „Samson und Dalila" (1877), Text P. Lemaire, die sinfonischen Dichtungen „Das Spinnrad der Omphale" (1884), „Totentanz" (1875), das 2. und 3. Klavierkonzert g-Moll bzw. F-Dur, die 3. Sinfonie c-Moll (1886), das 3. Violinkonzert h-Moll (1880), „Der Karneval der Tiere" (1886, für Streichorchester, 2 Klaviere, Flöte, Klarinette, Glasharmonika, Xylophon; daraus das Ballettsolo „Der sterbende Schwan").

Salieri, Antonio (1750–1825, Italiener), durch Gluck gefördert in Wien und Paris, 1788 Hofkapellmeister in Wien, Lehrer von Beethoven und Schubert. Schrieb rund 40 italienische und französische Opern, viel Kammermusik, Gesänge, Chöre, Orchestermusik, Klavierstücke, Intrigierte gegen Mozart.

Salmhofer, Franz (geb. 1900, Österreicher), Schauspiel- und Opernkapellmeister, schrieb dementsprechend neben anderen Werken vor allem dramatische Musik, mehr illustrierend für das jeweilige Werk als im Sinne eines allgemeinen „Stils". Bisher 7 Opern (darunter „Dame im Traum" 1936, „Iwan Tarassenko" 1938, neu 1948), Ballette, Filmmusiken, mehr als 300 Schauspielmusiken; Orchester- und Kammermusik, Lieder.

Salzedo, Carlos (geb. 1885, Amerikaner spanisch-französischer Herkunft), Harfenist, der auch eine moderne Harfe konstruierte und fast ausschließlich

Werke mit und für Harfe komponierte, so die „Zauberinsel" (1919), „Sinfonische Suite" (1955), beide für Harfe und Orchester.

Sammartini, Giovanni Battista (1698–1775, Italiener), lebte und wirkte ständig als Organist und Kapellmeister in Mailand, daher zum Unterschied von seinem Bruder Guiseppe (um 1693–1770, dem „Londoner S.") der „Mailänder S." genannt; steht mit seinen Sinfonien, Concerti grossi, siebenstimmigen Violinkonzerten, Triosonaten usw. mitten im Übergang vom Barock zum Rokoko, hat wahrscheinlich auch auf den Mannheimer Orchesterstil anregend gewirkt; schrieb außerdem Opern und kirchliche Werke. Gluck war 1737–41 sein Schuler. Haydn nannte ihn einmal verärgert einen Schmierer.

Santa Cruz, Domingo (geb. 1899, Chilene), wurde bisher bekannt mit reinen Instrumentalkompositionen, u. a. „Funf kurze Stücke", Klavierkonzert, Kammermusik.

Sarti, Giuseppe (1729–1802, Italiener), Schüler von Padre Martini in Bologna; mit 24 Jahren Kapellmeister der Mingottischen Truppe; 1755–75 Hofkapellmeister in Kopenhagen, anschließend bis 1779 Leiter eines Konservatoriums in Venedig, wo auch Cherubini sein Schüler wurde. Nach seiner Tätigkeit als Domkapellmeister in Mailand wurde er 1884 von Katharina II. als Hofkapellmeister nach St. Petersburg berufen. Er schrieb zahlreiche Opern, einige dänische Singspiele, große Chorwerke (davon einige mit Orchester, Glocken, Kanonen und Feuerwerk).

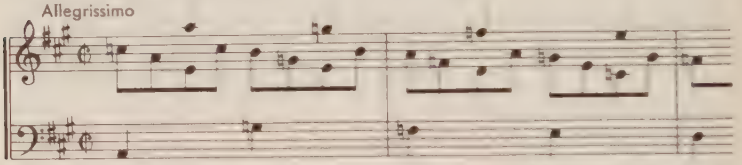
Satie, Erik (1866–1925, Franzose), seinem Wesen nach Mystiker und Ironiker zugleich, gehorte zum Kreise Peladans nicht minder als zu dem Cocteaus. Kam spater zur „Gruppe der Sechs" (Milhaud, Honegger, Auric, Poulenc, Durey, Tailleferre). Als Komponist weniger schopferisch als anregend und auflockernd, war bereits Expressionist, als der Impressionist Debussy auf der Hohe seines Ruhmes stand. Fur eine Seite seines Wesens kennzeichnend die Titel einiger Klavierstucke: „Drei Stucke in Birnenform" (1903), „Skizzen und Stichel" (1913). Zu nennen sind ferner das „sinfonische Drama" für vier hohe Stimmen und kleines Orchester „Sokrates" (1918), vor allem das seinerzeit beruhmte Ballett fur Diaghilew „Parade" (1917), an dem Cocteau als Librettist, Picasso als Bühnenbildner und Massine als Choreograph mitwirkten.

Sauguet, Henri (geb. 1901, Franzose), moderner, von Satie beeinflußter Komponist; u. a. drei Sinfonien, ein Klavierkonzert (1933), ein Violinkonzert (1953), Rilke-Kantate, zahlreiche Ballette (u. a. „Larencontre" 1948) und Opern (so „Die Kartause von Parma" 1939, „Mariannens Launen" 1954), Kammermusik, Lieder (u. a. nach Heine, Rilke, Schiller); auch Musique concrète.

Scarlatti, Alessandro (1660–1725, Italiener), wahrscheinlich Schuler von Giacomo Carissimi; Vater von Domenico Scarlatti; wurde in Neapel auch von

Händel aufgesucht, wirkte vor allem in Neapel und Rom. Großmeister der sog. neapolitanischen Oper und des Oratoriums. Von seinen über hundert Opern sind die meisten verschollen. Er verwendete als einer der ersten Komponisten die Dakapoarie, gilt als Mitschöpfer der „italienischen Ouverture" (schnell-langsam-schnell). Die Zahl seiner Werke ist unübersehbar; außer den genannten u. a. fast siebenhundert Solokantaten, zahlreiche vielstimmige Messen, ferner Psalmen, Madrigale, Motetten, Serenaden, Orgeltokkaten.

Scarlatti, Domenico (1685–1757, Italiener, Sohn von Alessandro Scarlatti, Altersgenosse von Bach und Händel (mit diesem bestritt er ein Wettspiel auf Orgel und Klavier), wirkte v. a. in Neapel, jedoch auch in London, Lissabon, Rom und Madrid. Schrieb neben einigen Opern vor allem Klaviermusik und Orgelkompositionen. Die genaue Zahl seiner meist einsatzigen Klaviersonaten und Fugen („Katzenfuge") ist nicht bekannt; es dürften mehr als fünfhundert sein. Als Klaviervirtuose übertrug er manche Geigeneffekte auf das Tasteninstrument und beeinflußte auch damit die Weiterentwicklung der Klavierkomposition.

D. Scarlatti: aus einer Klaviersonate

Schebalin, Wissarion (geb. 1902, Russe), Lehrer am Moskauer Konservatorium, schrieb u. a. 8 Streichquartette, 4 Sinfonien, eine sehr umfangreiche „Lenin-Sinfonie" mit Chören und Sprechern (1933), eine „Russische Ouvertüre" (1941), Konzerte, die Oper „Der Widerspenstigen Zähmung" (1957), eine große Kantate „Moskau" (1946).

Scheidt, Samuel (1587–1654), Schüler von Sweelinck, dem er in seinem Klavier- und Orgelwerk nacheifert, Meister der Liedvariation für Tasteninstrumente. Hauptwerke: „Tabulatura nova" (1624), achtstimmige geistliche Gesänge, mehrere Bände geistlicher Konzerte, „70 Symphonien auff Concerten manir" mit 3 Stimmen und Continuo (1644).

Schein, Johann Hermann (1586–1630), Kapellmeister in Weimar, seit 1616 Thomaskantor in Leipzig. Viele mehrstimmige Gesänge weltlicher und geistlicher Art, so das fünfstimmige „Venus-Kräntzlein" (1609), die fünf- bis zwölfstimmigen „Geistlichen Gesänge" (1615), das vierzehnstimmige „Tedeum" (1618), fünfstimmige Madrigale (1623), das vier- bis sechsstimmige „Gesangbuch Augspurgischer Confession" (1627), zahlreiche „Waldliederlein", 20 fünfsätzige Variationensuiten.

Schibler, Armin (geb. 1920, Schweizer), Unterricht bei W. Burkhard, hatte schon viel geschrieben, bevor er durch das Studium Schönbergs und Stra-

vinskys neue Wege erprobte. Gemäßigter Zwölftöner und fesselnder Rhythmiker; u.a. 3 Sinfonien (1947, 1954, 1957), eine Orchesterpassacaglia (1950), sinfonische Variationen (1950), „Rhythmische Metamorphosen" (1956), Kammermusik, Klavierwerke (u.a. Aphorismen und Ornamente, Rhythmische Studien 1951/52), Ballettoper „Das Jubiläumsbett" (1958), Ballette (u.a. „Der Raub des Feuers" 1955), die Opern „Der spanische Rosenstock" (1950), „Der Teufel im Winterpalais" (1953), „Blackwood und Co." (1962).

Schillings, Max von (1868–1933), international berühmter Dirigent; als Vierundzwanzigjähriger Assistent in Bayreuth, 1908–18 Leiter der Stuttgarter Oper, 1919–25 Intendant der Berliner Staatsoper. Lyriker mit dramatischer Zielsetzung, aus der Wagnernachfolge, jedoch gleichzeitig durch die Farbigkeit des französischen Impressionismus wie des italienischen Verismo beeinflußt. Berühmt durch seine Opern: „Ingwelde" (1894, neu 1938), „Der Pfeifertag" (1899, neu 1931; daraus das im Konzertsaal bekanntgewordene sinfonische Zwischenspiel „Von Spielmanns Leid und Lust"), „Moloch" (1906, neuer Schluß 1934, nach Hebbel), die Erfolgsoper „Mona Lisa" (1915, Text Beatrice Dovsky. – Rahmenhandlung, in der ein Laienbruder der Gegenwart einem Ehepaar die Geschichte aus dem Florentiner Karneval von 1492 berichtet, nach der Mona Lisa ihren Mann, der ihren Jugendgeliebten in einem Perlenschrein ersticken ließ, auf gleiche Weise umbringt). Berühmt war auch das Melodram „Hexenlied" (Wildenbruch) mit Orchester. Ferner sinfonische Dichtungen, Kammermusik, Buhnenmusik, Chorwerke.

Schiske, Karl (geb. 1916, Österreicher), Professor fur Komposition in Wien, kam Schritt für Schritt der Zwölftontechnik näher, ohne je die Grundlagen der musikgeschichtlichen Vergangenheit innerlich preiszugeben. Schrieb u. a. vier Sinfonien (1942–1955), ein Tanzrondo (1942), ein Kammerkonzert (1949), zwei Konzerte fur Streichorchester (das 2. die Bearbeitung seines 2. Streichquartetts 1945), ein Klavier- und ein Violinkonzert, verschiedene Kammermusik- und Klavierstücke, Oratorium „Vom Tode" (1948, nach verschiedenen Dichtern), die Messe „Cunctipotens genitor deus" (1954), der 99. Psalm a cappella, Lieder (so Rilkes „Ich lebe mein Leben"), Orgelvariationen.

Schjelderup, Gerhard (1859–1933, Norweger), studierte vor allem bei Massenet, wirkte meist in Deutschland (Dresden, Benediktbeuren, hier gestorben). Werke: Musikdramen, Schauspielmusiken, Orchester- und Kammermusikwerke, Chöre, Lieder.

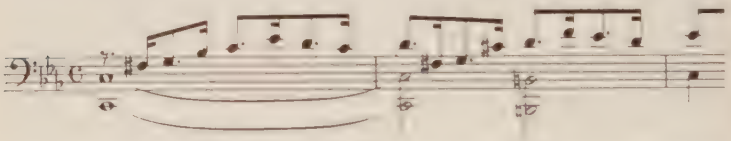
Schmidt, Franz (1874–1939, Österreicher), Schuler von Hellmesberger; Cellist des Hofopernorchesters, Klavier- und Kompositionslehrer und schließlich Direktor der Wiener Staatsakademie; Komponist aus der Nachfolge Bruckners. Schrieb u. a. die Opern „Notre Dame" (1914) und „Fredegundis" (1922), vier Sinfonien, ein Klavierkonzert, zwei Klavierquintette (das in

B-Dur mit Klarinette), zwei Streichquartette, Klavierwerke, Orgel- und Chorschöpfungen (Oratorium „Das Buch mit sieben Siegeln" 1937).

Schmitt, Florent (1870–1958, Franzose), einer der führenden neufranzösischen Komponisten, teils impressionistisch, teils klassizistisch, stets für Neues aufgeschlossen. Schrieb Ballette, Bühnenmusiken, sinfonische Dichtungen, Violinkonzert, Klavierwerke, Chöre, Lieder, Kammermusik. Im Ausland berühmt sein Klavierquintett op. 51 (1900) und das rauschhafte Ballett „Salomes Tragödie" (1907).

Schobert, Johann (um 1720–1767), kam nach einer Reise durch Süddeutschland nach Paris, wo er seit 1760 Kammercembalist des Prinzen de Conti war und die Pariser Adelskreise durch sein Klavierspiel begeisterte. In seinen Kompositionen steht immer das Klavier im Mittelpunkt, ist nicht mehr „stutzendes", den bezifferten Baß improvisierend ausfüllendes Cembalo. Seine voll ausgeschriebenen Klavierpartien mit ihrer durchbrochenen motivischen Arbeit erinnerten die Zeitgenossen so stark an die Mannheimer Orchesterkunst, daß sie sagten, Schobert habe die Sinfonie auf das Klavier übertragen. Er schrieb für Klavier allein, vor allem aber Werke, die für die spätere Kammermusik mit vollständigem Klavierpart maßgebend wurden: Klavier-Violin-Sonaten, Klaviertrios, Klavierquartette, ferner Klavierkonzerte. Mozart hat Schobert frühzeitig studiert.

Joh. Schobert: c-Moll-Sonate op. 14 Nr. 3



Schoeck, Othmar, geboren am 1. September 1886 zu Brunnen Vierwaldstätter See. Wollte Maler werden, studierte aber Musik in Zürich (Hegar) und Leipzig (Reger). Leitete 1917–44 die Sinfoniekonzerte in St. Gallen, lebte seitdem fast ausschließlich seinem Schaffen. Gestorben am 8. März 1957 in Zürich. Schoeck wird als Liedkomponist oft mit Pfitzner verglichen. Zwar ist den beiden Meistern gemeinsam die durchaus romantische Grundhaltung, das Zurückgreifen auf Dichter der deutschen Romantik, das Weiterentwickeln der Tonalität (ohne die Grenze zum Atonalen zu überschreiten), die zuweilen lineare, polytonal eingefärbte Schreibweise; doch geht Pfitzner eher

auf Schumann, Schoeck mehr auf Hugo Wolf und Schubert zurück. Auch bleibt Schoeck – allen dramatischen Versuchen zum Trotz – immer der stille Lyriker, mischt sich in die künstlerischen Auseinandersetzungen niemals ein. Ein konservativer, nur sich selbst und seiner Kunst verpflichteter Komponist, genauer gesagt: ein Liedersänger, wie das 20. Jahrhundert bisher nur wenige hervorgebracht hat; konservativ, doch keineswegs „unmodern", abseits, doch nicht weltfremd, aufnahmebereit, doch stets den gleichen inneren Kern anstrahlend. In seiner Oper „Massimilla Doni" heißt es: „Gefühlsbesessenen und zum Schrei Verdammten ist nie vergönnt, im Reich der Kunst zu siegen". Das könnte als Leitwort über Schoecks Schaffen stehen.

Opern:

„Erwin und Elmire" (1916, Singspiel nach Goethe).

„Don Ranudo" (1919, Text von Holberg); scheiterte am Textbuch, obwohl die Vertonung zum besten gehört, was Schoeck geschrieben hat.

„Venus" (1922, Text A. Rüeger nach Prosper Mérimée, umgearbeitet 1933).

„Penthesilea" (1927, zwei neue Fassungen 1928 und 1942, Einakter nach H. von Kleist vom Komponisten). Die Amazonenkönigin Penthesilea, in tragische Liebe zu Achill verstrickt, tötet irrtümlich den liebend Nahenden und stirbt an seiner Leiche. Viel Melodram, hart gesprochenes Wort, unheilvolles Brodeln im Orchester (wenig Streicher, viel Schlagzeug, mehrere Klaviere, 12 Klarinetten – ein an Orff gemahnender Versuch, dem antiken Dramenstil nahezukommen. Doch auch viel romantisches Singen und Blühen (Penthesileas Sonnengesang, Liebesduett).

„Vom Fischer un syner Fru" (1930, Text nach Grimms Märchen von Ph. O. Runge). Die gierige Fischerin verliert alles durch Übermaß der Wünsche. Darauf aufgebaut die musikalischen Variationsreihen, vielfach kontrapunktisch. „Dramatische Kantate" genannt, aber nur szenisch voll auszuschöpfen.

„Massimilla Doni" (1937, Text nach Balzac von A. Rueger); sechs Bilder um einen geigenden Herzog, eine Sängerin, eine Opernprobe innerhalb der Oper, Gespräche über Musik als Kunst – also musikalischer Stoff, dementsprechend musikalisch durchtränkt, wortgemäßes Singen, kammermusikalische Feinheit und orchestrales Aufrauschen, viel musikalischer Witz.

„Das Schloß Dürande" (1943, Text von Hermann Burte nach Eichendorff); Fülle von Liedhaftem, zarte Tönung.

Orchesterwerke:

Serenade für kleines Orchester op. 1 (1907).

Orchesterpräludium op. 48 (1932).

Suite für Streichorchester op. 59 (1946).

Festlicher Hymnus op. 64 (1951).

Violinkonzert (quasi una fantasia) B-Dur op. 21 (1912).

Kammermusik:

2 Streichquartette in D-Dur und C-Dur (1913, 1923).

3 Violin-Klavier-Sonaten (1908, 1909, 1931).

Sonate für Baßklarinette und Klavier (1928).

Notturno. Fünf Sätze für Streichquartett und Baritonstimme (1933).

Chorwerke:

Außer einigen Männerchoren und gemischten Choren a cappella folgende Chorwerke mit instrumentaler Begleitung:

„Der Postillon" nach Lenau (1909), für kleinen Männerchor, Tenor und Orchester oder Klavier.

„Dithyrambe" nach Goethe (1911), für gemischten Doppelchor und großes Orchester.

„Wegelied" nach G. Keller (1913), für Männerchor und Orchester.

„Trommelschläge" nach W. Whitman (1915), für gemischten Chor und großes Orchester.

„Eichendorff-Kantate" (1933), für Baritonsolo, kleinen Männerchor, 3 Posaunen, Tuba, Klavier und Schlagzeug (auch ohne Bläser aufführbar).

Lieder:

Mehr als 200 Lieder und Gesänge; Texte vor allem von Michelangelo, Goethe, Lenau, Heine, Uhland, Eichendorff, M. Claudius, Hebbel, Mörike, W. Busch, Spitteler, H. Hesse, Verlaine. Hervorzuheben sind:

„Wenn i zum Brunnle geh" („Die Verlassene"), fast schubertischer Ländler.

„Vor der Ernte" (C. F. Meyer) und „Mandolinen" (Verlaine), Stimmungskunst.

„Ravenna" („Ich bin auch in Ravenna gewesen", Hermann Hesse), dem Text entsprechend altertümliche Harmonik.

In späteren Liedern ständig wachsendes Streben nach wortgezeugtem Deklamieren, nach sparsamerer Instrumentalbegleitung, verdichtete Ausdrucksharmonik. Dahin gehören u. a.:

Zehn Hesse-Lieder op. 44 (1929).

„Wanderung im Gebirge" op. 45 (1930) nach Lenau.

„Wandsbecker Liederbuch" op. 52 (1936) nach M. Claudius.

„Der Sänger" (1951) nach H. Leuthold, darunter „Nacht, Muse und Tod", „Sonnenuntergang". In diesem Lied umfassen die Takte zuweilen 18, 20 oder 24 Viertel; dazu Schoeck: „Wo keine Taktart vorgeschrieben ist, folgen im ganzen Zyklus (mit wenig Abweichungen) die Takte immer den Verszeilen."

Ferner zahlreiche Gesänge und Liederfolgen mit anderer Begleitung, auch mit Orchester, so die „Gaselen" nach G. Keller für Bariton mit Flöte, Baßklarinette, Trompete, Schlagzeug, Klavier (1923), die 14 Keller-Gedichte „Lebendig begraben" mit Orchester und Orgel (auch kleinem Frauenchor, 1926),

die „Wandersprüche" nach Eichendorff mit Klarinette, Horn, Schlagzeug, Klavier (1928), der „Nachhall" nach Claudius und Lenau mit Orchester (1955).

Schönberg, Arnold, geboren am 13. September 1874 in Wien als Sohn eines

Kaufmanns. Sollte ebenfalls Kaufmann werden, lernte aber nach des Vaters Tode (1882) Violinspiel, später auch Cello, schrieb als Jüngling für den Hausgebrauch Trios und Quartette, bildete sich autodidaktisch weiter, nahm vorübergehend Unterricht bei seinem späteren Schwager Alexander von Zemlinsky. Aus Not mußte er – während der Arbeit an ernsten Werken – Tausende von Seiten Operettenmusik instrumentieren. 1901 in Berlin als Musiker an Wolzogens „Überbrettl", als Operetteninstrumentator und (auf Empfehlung von R. Strauss) Lehrer am Sternschen Konservatorium. 1903 wieder in Wien; dort Lehrer von begabten Schulern, die er durch G. Mahler und den Musikwissenschaftler Guido Adler bekam. Tatigkeit im Ausland. Wahrend des 1. Weltkrieges abermals als Lehrer in Berlin, dann wieder in Wien. 1925–33 Professor der Hochschule fur Musik in Berlin. Wanderte 1933 über Spanien nach Nordamerika aus und war bis 1944 Lehrer an der sudkalifornischen Universitat. Er starb am 13. Juli 1951 in Los Angeles.

Schönberg wurde bereits vor der Jahrhundertwende bei der Auffuhrung einiger Lieder ausgepfiffen. „Von da an hat der Skandal nicht mehr aufgehort", erklärte er spater. Obwohl seine ersten Versuche, musikalisches Neuland zu betreten, schon uber ein halbes Jahrhundert zurückliegen, wird Schonberg noch immer von einem nicht geringen Teil der Musiksachverstandigen (vom Publikum ganz zu schweigen) als Verderber der Musik bekampft; auf der anderen Seite haben sich ungezahlte Komponisten mit Schonbergs Zwolftonsystem ernsthaft auseinandergesetzt, es teilweise modifiziert, teilweise übernommen, teilweise wieder preisgegeben. Und was den „Mißklang" betrifft, so hat die neueste Entwicklung bis zur Elektronik zu Ergebnissen gefuhrt, hinter denen die herbsten Klänge Schönbergs zurücktreten.

Ob Schönberg oder J. M. Hauer der eigentliche Begrunder der Zwolftonmusik sei, ist umstritten; wesentlicher erscheint, daß die jungeren Vertreter der seriellen Zwölftontechnik mehr bei Webern anknupfen. Festzuhalten ist: Zwölftonthemen finden sich auch bei fruheren Komponisten (etwa Reger), aber es sind noch Themen, die thematisch-motivisch verarbeitet werden, bei Schönberg sind es sorgsam erdachte Reihen, die mit ihren Umkehrungen, Krebsen, Krebsumkehrungen, Spiegelungen nach besonderen Variationsgrundsätzen behandelt werden. Die dazu erforderliche, zuweilen mathema-

tisch-konstruierende Arbeit wird von den Gegnern als unkünstlerisch, empfindungslos, unlebendig hingestellt, so daß Schönberg als kalter Rechner erscheint. Gegen diesen Vorwurf hat er sich leidenschaftlich gewehrt, nicht minder gegen den, ein „Revolutionär" zu sein. Einige Sätze von Schönberg selbst:

„Ich warne vor den Gefahren, die sich in der hartköpfigen Reaktion gegen Romantik verbergen. Die alte Romantik ist tot – lang lebe die neue! Dem Komponisten von heute, dem nicht die geringste Romantik eignet, muß es an etwas grundlegend Menschlichem mangeln."

„Ich für meine Person hasse es, ein Revolutionär genannt zu werden; denn ich bin keiner... Von meinen ersten Anfängen an besaß ich ein gründliches, ausgebildetes Formgefühl und eine starke Abneigung gegen Übertreibung".

„In der folgenden Zeit (nämlich nach 1914) hatte ich bei meiner Arbeit immer das Ziel vor Augen, den Aufbau meiner Werke bewußt auf einen Einheit verbürgenden Gedanken zu basieren, der nicht nur alle übrigen Gedanken hervorbringen, sondern der auch ihre Begleitung, die Akkorde, die ‚Harmonien', bestimmen sollte."

Schönberg führt dann einige Beispiele für das allmähliche Werden seiner neuen Methode an. So die Klavierstücke op. 23, in denen das Grundmotiv allerdings noch nicht aus zwölf Tönen bestand. Er verweist dann auf die „Serenade" op. 24:

„In diesem Werk finden sich manche Fälle... Der deutlichste ist der dritte Satz (Variationen). Das Thema besteht aus einer Folge von 14 Tönen, von denen aber nur 11 verschieden sind; diese 14 Töne werden den ganzen Satz hindurch unablässig verwendet... Der vierte Satz (Sonett) ist eine wirkliche Zwölftonkomposition". Es „wurde mir plötzlich die wahre Bedeutung meines Ziels bewußt... Ordnung und Gesetzmäßigkeit".

Auch der Gefahren, die aus seinem „System" entstehen konnten, wenn es von untüchtigen Händen angewendet wurde, war sich Schönberg bewußt:

„Eine Gefahr, die dem klaren ... Erkennen und Verstehen der Zwölftonmusik entstanden ist, liegt darin, daß sie von allzu vielen als Tarnschild ihrer schöpferischen Impotenz verwendet wurde."

Bei aller Folgerichtigkeit seines Denkens wollte Schönberg nicht als einseitiger Fanatiker oder Orthodoxer angesehen werden; nach der 1. Kammersinfonie von 1906 glaubte er, endgültig seinen Stil gefunden zu haben.

„Aber mein nächstes Werk zeigte eine große Abweichung von diesem Stil; es war der erste Schritt zu meinem jetzigen. Mein Schicksal hat mich in diese Richtung gezwungen... Aber immer war in mir der Wunsch lebendig, zu dem früheren Stil zurückzukehren... So kommt es, daß ich manchmal tonale Musik schreibe. Für mich haben stilistische Unterschiede dieser Art keine

besondere Bedeutung. Ich weiß nicht, welche meiner Kompositionen besser sind; mir gefallen sie alle, denn sie gefielen mir, als ich sie schrieb."

Der – allerdings gewundene – Entwicklungsweg führt von der Wagner-, z. T. auch Brahms-Nachfolge (Streichsextett „Verklärte Nacht", 1899, sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande" 1903) über impressionistische Einflüsse mit ersten atonalen Experimenten (1. Kammersinfonie, 1906) zu expressionistischen Versuchen („Erwartung" 1909, „Pierrot lunaire" 1912) und der „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen" (seit den Klavierstücken op. 23 und der Serenade op. 24, 1923) bis zur konsequenten Anwendung des Reihenprinzips (seit 1924), des athematischen Verfahrens. Damit ist die mindestens seit Wagners „Tristan" zu beobachtende Auflösung der romantischen Tonalitätsharmonik zu Ende geführt. Schönberg ist also ein Endglied einer Entwicklung; ob es sich zugleich als Beginn von etwas Neuem erweisen kann, wird teils bestritten, teils bejaht.

Opern:

„Erwartung" (1909 geschrieben, Uraufführung 1924, Text Maria Pappenheim), Monodram: beklemmendes Spiel von der Angst einer Frau im nächtlichen Wald.

„Die glückliche Hand" (1924, Text Schönberg), anklagend-mitleidiges Symbolspiel um das Unerfullbare; expressionistisch-surrealistisch, abermals Schrecken und Angst, Verwendung von Farben auf der Bühne und im Orchester.

„Von heute auf morgen" (1930, Text Max Blonda), satirisch gedachte Spielerei um Eheirrung und Wiederfinden; Zwölftonwerk.

„Moses und Aron" (Teilaufführung 1951, als Oratorium 1954, szenisch 1957, Text von Schönberg), nicht ganz beendetes Werk über den Gegensatz von Geist (Moses) und Macht (Aron), Freiheit und Zwang.

Orchesterwerke:

„Pelleas und Melisande" op. 5 (1903, nach Maeterlinck), große, sinfonische Dichtung.

1. Kammersinfonie op. 9 (1906 für 15 Soloinstrumente, später auch für stärkere Besetzung). Schönberg: „Das Werk zeigt ... deutlich ähnliche Gliederungen wie eine mehrsätzige Sinfonie. Nur sind die einzelnen Teile so ineinander verschränkt, ... daß das Ganze wie ein ausgedehnter erster Sinfoniesatz wirkt." Hier das berühmte (thematisch aber nicht entscheidende) Quartenthema im Horn (fünf Quartenschritte, beginnend mit D). – 26 Min.
2. Kammersinfonie op. 38 (1939) in f-Moll, Verbindung von Tonalität und Zwölftonsystem, wobei die Zwölftonstimmigkeit überwiegt.

Fünf Orchesterstücke op. 16 (1909, Uraufführung 1912): „Vorgefühl – Vergangenes – Der wechselnde Akkord – Peripetie – Das obligate Rezitativ", eine Art klingender Traum. Später nochmals bearbeitet.

Variationen für großes Orchester op. 31 (1928), reines Zwölftonwerk über eine dynamisch sehr sorgfältig bezeichnete, expressive Reihe, kompositorisches Gipfelwerk.

Suite für Streichorchester in G op. 29 (1934), mit den altklassischen Sätzen: Ouverture – Adagio – Menuett – Gavotte – Gigue; klangschönes, nicht zwölftoniges Werk.

Variationen für Blas- oder großes Orchester op. 43 a, b (1944), abermals klangschön, nach Schönbergs Worten sollen sie zeigen, was einer „innerhalb der Tonart leisten kann, der sein Handwerk versteht".

Violinkonzert op. 36 (1936), Zwölftonwerk, dreisätzig: Poco allegro – Andante grazioso – Marsch. Artistisch als Komposition, Artistik für den Solisten, dichteste Motivbezogenheit, schwierigste Griff- und Bogentechnik, dabei musikantisch-spielfroh. – 32 Min.

Klavierkonzert op. 42 (1942), viersätzig: Allegro – Scherzo – Adagio – Largo – Rondo-Finale. Verschränkt und insofern der 1. Kammersinfonie vergleichbar, stärkste Verdichtung im Nacheinander- und Gleichzeitig-Verweben, jede Winzigkeit auf das Ganze bezogen, dabei lebendig und klangfroh. – 22 Min.

Kammermusik:

Streichsextett „Verklärte Nacht" op. 4 (1899), auch für Streichorchester gedacht, nach einem Gedicht von R. Dehmel, ein in Klang und Farbe getauchter, leidenschaftlicher Nachhall von Wagners „Tristan". – 30 Min.

1. Streichquartett d-Moll op. 7 (1905), vier nahtlos ineinander übergehende Sätze, Scherzo an zweiter, Adagio an dritter Stelle, Thematik des Kopfsatzes für alle Teile bestimmend.

2. Streichquartett fis-Moll op. 10 (1908), ständig sich lockernde Thematik, im 3. und 4. Satz mit Sopranstimme „ich fühle luft von anderen planeten" (George), im Scherzo ein wehmütig-ironischer Anklang an den „lieben Augustin".

3. Streichquartett op. 30 (1927), verdichtete Zwölftontechnik, doch in der Thematik freier und gelöster.

4. Streichquartett op. 37 (1936), alte Viersätzigkeit rahmenhaft verwendet; aus der Zwölftonreihe gewonnene Urgestalten werden in „entwickelnden Variationen" kunstvoll verarbeitet.

Streichtrio op. 45 (1946), unter dem Druck einer schweren Erkrankung geschriebenes, sehr subjektiv anmutendes Werk.

Fantasie für Violine und Klavier op. 47 (1949), kompliziertes Spiel mit Aphorismen.

Bläserquintett op. 26 (1924), ausgesprochenes Zwölftonwerk.

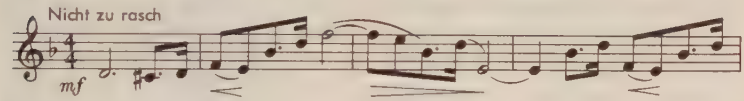
Serenade für Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre, Streichtrio und (im Schlußsatz) Bariton op. 24 (1923).

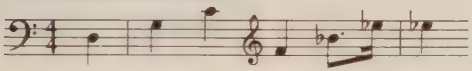
„Ode an Napoleon" op. 41 (1944, nach Byron), für Klavierquintett und Sprecher; Haßgesang gegen Diktatoren.

Schönberg: aus den Instrumentalwerken

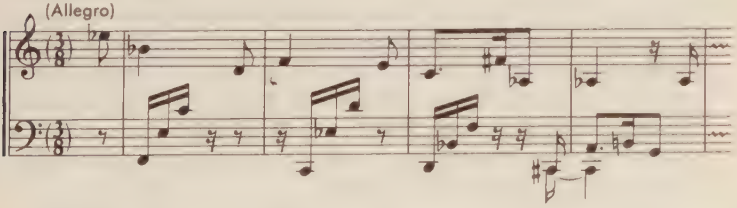
Streichsextett (1899)

1. Streichquartett (1905)



1. Kammersinfonie (1906)

Orchestervariationen (1928)

Violinkonzert (1936)

Klavierkonzert (1942)

Klaviermusik:

Drei Klavierstücke op. 11 (1909), ursprünglich als atonal bezeichnet, doch trotz vieler Ungewöhnlichkeiten (Sprünge) noch manche Eigentümlichkeit in der Art des „Tristan" vorhanden.

Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911, erschienen 1913), durch minutiöse Vortragsangaben als expressive Musik gekennzeichnet.

Fünf Klavierstücke op. 23 (1923), fast reines Zwölftonwerk.

Suite op. 25 (1924), mit den altklassischen Sätzen Praludium – Gavotte – Musette – Intermezzo – Menuett – Gigue.

Vokalwerke:

Weder die frühen Klavierlieder (vor der Jahrhundertwende) noch die Orchesterlieder op. 8 (1904) haben in der Schonberg-Diskussion eine größere Rolle gespielt. Dagegen hat er sich mit den „Drei Chorsatiren" op. 28 (1926) das Vertrauen vieler Gutwilliger verscherzt. Es ist eine Kantate mit Bratsche, Cello und Klavier, nennt sich „Der neue Klassizismus" und verspottet insbesondere den Stravinsky jener Jahre mit von Schonberg selbst verfaßten Versen.

„Ja, wer tommerlt denn da,
Das ist ja der kleine Modernsky!
Hat sich ein Bubizopf schneiden lassen;
Sieht ganz gut aus!
Wie echt falsches Haar!
Wie eine Perücke!
Ganz (wie sich ihn der kleine Modernsky vorstellt),
Ganz der Papa Bach!"

„Pierrot Lunaire" op. 21 (1912), für rhythmisch festgelegtes Tonhöhensprechen, Klavier, Flote (bzw. Pikkoloflote), Klarinette (bzw. Baßklarinette), Streichtrio. Nach Gedichten von Albert Giraud. Nachtliche Angst- und Grauenvorstellung des nicht mehr lachenden Spaßmachers einer untergehenden Welt. Neben reinen Klangandeutungen auch strenge Formen (Kanon, Passacaglia).

„Gurrelieder" (1912, Text Jens Peter Jacobsen), Riesenaufgebot an Mitteln: Sopran, Alt, Tenor, Buffo, Baß, Sprecher, achtstimmiger gemischter Chor, drei vierstimmige Mannerchore, je 25 Holz- und Blechblaser, 44 aufgeteilte Streicher, vier Harfen, Celesta, umfangreiches Schlagzeug. – Sage vom Konig Waldemar, der heimlich die junge Tove Lille liebt. Die Konigin läßt das Madchen toten, und Waldemar muß wegen gottlosen Gebarens nach seinem Tode allnächtlich nach der Toten suchen.

„Die Jakobsleiter", Oratorium, nicht beendet (Uraufführung 1961).

„Ein Überlebender aus Warschau" op. 46 (1947), Kantate für Sprecher, Mannerchor, Orchester; realistischer Bericht aus den Gettokampfen in Warschau wahrend des 2. Weltkrieges; Zwölftonwerk, ausklingend in den judischen Hochgesang „Schema Israel".

Drei religiöse Chöre als Ausklang von Schonbergs Schaffen, z. T. hebräische Texte: „Dreimal tausend Jahre", „O du mein Gott", „De profundis".

Schostakowitsch, Dmitri, geboren am 25. September 1906 in Petersburg als Sohn eines Ingenieurs. Das klavierspielende Wunderkind wurde auf Veranlassung von Glasunow in das Konservatorium aufgenommen. Kompositionsunterricht bei Rimski-Korsakows Schwiegersohn Steinberg. Wurde schon als Zwanzigjähriger mit seiner Sinfonie im Ausland bekannt. Lebt, von gelegentlichen Reisen abgesehen, als Professor für Komposition und als Komponist in Leningrad.

Trotz mancher weltanschaulich-politischen Kritik an seiner zuweilen „westlichen Kompositionsweise", trotz mancher fachlichen Bemängelung durch westliche Kritiker gilt Schostakowitsch als führender Sinfoniker der Sowjetunion. Er hat das Vermögen, die Sinfonie zumindest als Rahmengehäuse zu meistern, mag auch zuweilen der Innenbau für westliche Ohren zu dürftig ausgestattet und für östliche Ohren zu „formalistisch" gestaltet sein. In Frühwerken offenbart sich der Einfluß Tschaikowskis, Rimski-Korsakows, Mahlers, Stravinskys und Hindemiths. Aus den wiederholten Angriffen der offiziellen russischen Musikpolitik (sie führten zu Selbstbekenntnissen, denen dann wieder hohe Staatsauszeichnungen folgten) sei eine Stelle der „Prawda" von 1946 angeführt: „Diese Musik ist mit Vorbedacht auf den Kopf gestellt...; um nur ja nichts Gemeinsames zu haben mit sinfonischem Klang, mit einfacher, allgemeinverständlicher Sprache." Dem Verlangen nach Einfachheit, Melodik, Monumentalität und Allgemeinverständlichkeit hat sich Schostakowitsch in der Folge gebeugt, hat seine gedankliche Thematik auf den sozialistischen Realismus gebaut, aber auch wieder allzu bürokratische Wegweiser zur Kunst abgelehnt. Während des 2. Weltkrieges haben sich die angelsächsischen Länder einiger Sinfonien des russischen Meisters zu Propagandazwecken bedient. Selbstverständlich sind alle Werke im Rahmen der Tonalität gehalten.

Orchesterwerke:

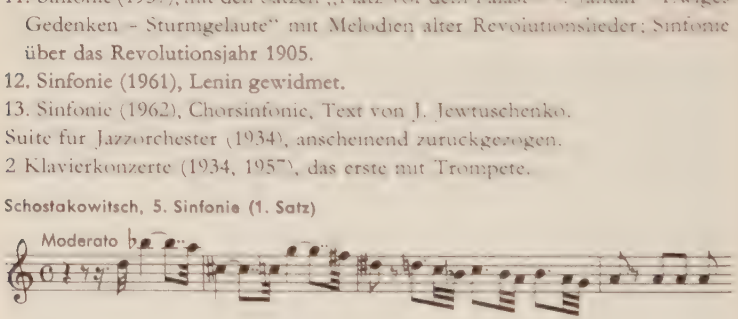
1. Sinfonie (1926), mit Klavier, viersätzig, auf einem Grundthema aufgebaut, melodisch zuweilen flach, Schlußsatz kraftvolle Krönung.
2. Sinfonie (1927), „Widmung an den Oktober", zum Zehnjahrestag der Revolution; überladen mit kompositorischen Mitteln und äußerem Aufwand, einsätzig, in einen Chor ausklingend.
3. Sinfonie (1930), „Erster Mai", abermals politisches Thema, abermals mit Chor und einsätzig.

4. Sinfonie (1936), noch vor der Uraufführung vom Komponisten unter dem Eindruck der allgemeinen Kritik an seiner Musik zurückgezogen.
5. Sinfonie (1937), vielfach als Schostakowitschs beste Sinfonie angesehen. Sie soll gewissermaßen „das Werden einer Persönlichkeit in einer werdenden Gesellschaft" darstellen: Moderato – Scherzo – Largo – Finale (hier aufrüttelnder Bläsermarsch, gekoppelt mit inbrünstigen, fast religiösen Hymnen).
6. Sinfonie (1939), dreisätzig: Largo – Scherzo – Presto; nicht politisch-weltanschaulich, reine Freude am instrumentalen Klang.
7. Sinfonie (1942), „Leningrader Sinfonie", geschrieben während der Belagerung von Schostakowitschs Vaterstadt, diesmal unter Verwendung russischer Themen; Gegensätzlichkeit von Tod und Leben, Krieg und Frieden, Zwang und Freiheit; viersätzig.
8. Sinfonie (1943), fünfsätzig, eine sprödere Fortsetzung der „Leningrader Sinfonie".
9. Sinfonie (1946), suitenartig in Aufbau und schlichter, musikantischer Haltung; als „neoklassizistisch" abgelehnt.
10. Sinfonie (1953), viersätzig, eine „Sinfonie für den Weltfrieden", vom Verband der russischen Komponisten abgelehnt.
11. Sinfonie (1957), mit den Sätzen „Platz vor dem Palast – 9. Januar – Ewiges Gedenken – Sturmgeläute" mit Melodien alter Revolutionslieder; Sinfonie über das Revolutionsjahr 1905.
12. Sinfonie (1961), Lenin gewidmet.
13. Sinfonie (1962), Chorsinfonie, Text von J. Jewtuschenko.

Suite für Jazzorchester (1934), anscheinend zurückgezogen.

2 Klavierkonzerte (1934, 1957), das erste mit Trompete.

Schostakowitsch, 5. Sinfonie (1. Satz)



Violinkonzert (1955): Notturno – Scherzo – Passacaglia – Burleske; zwischen schwierigster Virtuosität, Groteske, Schlager und Volksmusik.

Cellokonzert (1959).

Kammer- und Klaviermusik:

3 Fantasietänze für Violine und Klavier (op. 1) und andere Duos (auch Cello).

2 Klaviertrios (1923; 1944), letzteres viersätzig, mit einem leidvoll-düsteren Largo als Hauptteil.

8 Streichquartette (bis 1961), darunter das fast klassische Opus 49 und das mit russischer Volksmusik durchsetzte Opus 69.

Klavierquintett op. 57 (1944), reines Musizieren in allen Sätzen: Präludium mit Fuge – Scherzo – Intermezzo – Finale.

Oktett für Streicher op. 11 (1928), zweisätzig.

24 Präludien und Fugen für Klavier op. 34 (1933), das es-Moll-Präludium auch für Orchester.

Klaviersonate op. 64 (1944), mit Variationenfinale.

Vokalwerke:

„Das Lied der Wälder" (1949, Stalinpreis), eine Art Propagandaoratorium für zwei Soli, Knabenchor, gemischten Chor, Orchester; besingt das Aufforsten eines umfangreichen Gebiets, damit das Klima gewandelt und dadurch der Ackerbau gefördert werde.

„Zehn Whitman-Gedichte" (1951), für gemischten und Kinderchor mit Orchester.

Ferner zahlreiche politische Einzelchöre. Lieder (auch nach ausländischen Dichtern) sind in Westeuropa nicht bekanntgeworden.

Opern:

„Die Nase" (1930, Text nach Gogol), kabarettistischer Dreiakter, uraufgeführt, aber nicht gedruckt.

„Lady Macbeth des Mzensker Kreises" (1934, Text nach Lesskow), 4 Akte. Katarina Imajlowa bringt ihren Schwiegervater um, der sie mit ihrem Geliebten erwischt hat, tötet auch den heimkehrenden Mann, wird mit ihrem Geliebten verbannt, tötet eine Nebenbuhlerin und nimmt sich selbst das Leben.

„Der Spieler" (nach Gogol, nicht beendet).

Ballette:

„Das goldene Zeitalter" (1930).

„Der Bolzen" (1931).

„Der klare Bach" (1935).

Ferner zahlreiche Filmmusiken wie „Der große Freund" (1938/39), „Begegnung an der Elbe" (1948), „Der Fall von Berlin" (1950), Schauspielmusiken zu Shakespeare, Balzac, Majakowski u.a.

Schrammel, Johann (1850–1893, Österreicher), begründete mit seinem Bruder Josef (1852–1893) das „Schrammelquartett" (2 Violinen, Klarinette,

Gitarre; Klarinette 1891 durch Harmonika ersetzt); schrieb viele Marsche, Tänze und Lieder im „Schrammel-Stil", der für die Musik der Wiener Weinlokale typisch wurde.

Schreker, Franz (1878–1934, Österreicher), 1920–32 Leiter der Berliner Hochschule für Musik (Lehrer u. a. von Krenek), hatte Sensationserfolge mit impressionistisch-farbigen, überfeinert instrumentierten, harmonisch verwischten Opern, deren viel angefeindete, oft stark erotische Texte er selbst schrieb; heute kaum noch aufgeführt; u. a.: „Das Spielwerk und die Prinzessin" (1913, neu 1920), „Der ferne Klang" (1912), „Die Gezeichneten" (1918), „Der Schatzgräber" (1920), „Irrelohe" (1924), „Der singende Teufel" (1928), „Christophorus" (1932, „Vision einer Oper", Text F. Stein), „Der Schmied von Gent" (1932). Ferner Orchesterstücke, Chorwerke, Lieder.

Schröder, Friedrich (geb. 1910), Schüler von P. Hofer, wollte Kirchenmusiker werden, versuchte sich nebenher mit Schlagern und hatte so viel Erfolg („Man mußte Klavier spielen können"), daß er zur leichten Muse überging. Operetten: „Hochzeitsnacht im Paradies" (1942), „Nächte in Schanghai" (1947), „Isabella" (1949).

Schroeder, Hermann (geb. 1904), Schüler von H. Lemacher, wurde Lehrer für Schulmusik und Orgel in Köln. Zahlreiche Chorwerke weltlicher und geistlicher Art (sechsstimmiges Tedeum, Dorische Messe), Orchesterwerke (eine Sinfonie, sinfonische Hymnen, Konzert für Streicher, Violin-, Orgel-, Oboenkonzert), Klavier- und Kammermusik.

Schubert, Franz, geboren am 31. Januar 1797 in Liechtenthal bei Wien als Sohn

eines kinderreichen Vorstadtlehrers, von dem er das Geigen- und Klavierspiel lernte. Weiterer Unterricht als Konviktschüler bei Salieri und Ruzicka. 1813–17 Gehilfe seines Vaters in der Liechtenthaler Schule. Seither unter meist dürftigen Verhältnissen als freier Künstler (eine Organistenstelle an der Hofkapelle wollte er nicht annehmen; Bemühungen, Vizehofkapellmeister und Kapellmeister am Kärntnertor-Theater zu werden, scheiterten). Wirklich gesichert war sein Leben nur während der Sommermonate in den Jahren 1818 und 1824, in denen er beim Grafen Esterházy auf dessen ungarischem Gut Musikunterricht erteilte. Sonst mußten immer wieder Freunde (häufig genug unzureichend) aushelfen; selbst als er bereits berühmt war und seine Verleger an seinen Werken gut verdienten, ging es dem unbeholfenen, wirtschaftlich ungewandten Meister immer schlechter. Wie es scheint (und eigene Aufzeichnungen des Tondichters deuten zuweilen unmißverständlich darauf hin), war

er in seinem innersten Wesen einsam, obwohl er sich in dem großen Kreis von Freunden und Bewunderern meist umgänglich und heiter zeigte. Dieser Kreis, in dem die „Schubertiaden" (so wurden die geselligen Abende genannt) vor sich gingen, viele Werke aus der Taufe gehoben und mancherlei frohe Unterhaltungen veranstaltet wurden, bestand aus Persönlichkeiten, deren Namen noch heute nicht vergessen sind; so Franz von Schober, die Sänger Michael Vogl und Karl v. Schönstein, der Dichter Johann Mayrhofer, Leopold Sonnleithner, der Buhnenschriftsteller Eduard von Bauernfeld, Anselm Hüttenbrenner, der Maler Moritz von Schwind, Franz Grillparzer, Franz Lachner. Seit 1827 verschlechterte sich Schuberts Gesundheitszustand immer mehr. Er starb am 19. November 1828 in Wien an Thyphus.

Beethoven, der Großmeister der musikalischen Klassik, der hohen kompositorischen und geistigen Zucht, der willensbetonte Grubler über mächtigen Themen, der mit verfeinerter Motivaufschließung und zugleich mit türmender Polyphonie arbeitende Baumeister – Schubert, der Großmeister der musikalischen Romantik, der unablassig und scheinbar wie von selbst dahinströmenden Naturhaftigkeit, der aus übervollem Gemut schaffende Sänger, der dem farbigen Klang hingegebene Maler – diese beiden überragenden Gipfel zweier einander im Wesensgrunde fremden Erlebens- und Stilwelten lebten und schufen zur selben Zeit in derselben Stadt, in demselben Kulturkreis, in derselben Gesellschaftsschicht. Ein besonders schlagkräftiges Beispiel dafür, daß Stilrichtungen nicht durch Jahreszahlen abzugrenzen sind.

Hatte Beethoven in seinen bedeutenden Werken zwar das Persönliche stark betont und verkundet, so verließ er doch kaum je die Eigengesetzlichkeit der musikalischen Sprache. Schubert dagegen, obwohl immer wieder bestrebt, es diesem großen Vorbild gleichzutun, scheute unbewußt die zum Quaderbau nun einmal erforderlichen Harten, verstromte seine innere weiche Stimmung selbst dann, wenn er einen schopferischen Einfall auszubauen versuchte. Auch in der Musik bedarf das Bauen eines taghellen Verstandes, einer klaren Reißbrettzeichnung und einer abwägenden Distanz zum Baumaterial, musikalisch ausgedrückt: des geeigneten Themas fur den geeigneten Zweck. Es war Schuberts Irrtum, Beethoven nacheifern zu wollen, weil ihm die Voraussetzungen dafür fehlten. Aber Schuberts Genialitat liegt darin, daß er auf einem falschen Wege dennoch dahin gelangte, sich selbst zu verwirklichen, nämlich zu singen von allem, was das menschliche Gemut bewegt, und die sublimsten Seelenregungen sogleich in klingende Weisen umzusetzen.

So wird bei Schubert aus dem klassischen „Thema" fast immer sogleich eine „Melodie"; setzt er dennoch einmal wirkliche Themen als Ausgangspunkte, so verarbeitet er sie nicht im Sinne der Themen- oder Motivaufschließung, sondern läßt sie klingen und breitet sie aus. Das ergibt dann oft jene „himmlischen Längen", von denen Schumann bei Schuberts C-Dur-Sinfonie spricht.

Des Wiener Komponisten Singen aber ist wesentlich beeinflußt durch die österreichische Volksmusik – darin ist er verwandt mit Haydn. Doch an die Stelle von dessen thematischer Arbeit tritt bei Schubert die harmonische Beleuchtung und klangliche Färbung. Die harmonischen Räume werden weiter, bald durch unbestimmtes Schweben zwischen Dur und Moll, bald durch Ausweichen in Terzverwandtschaften (statt der überlieferten Quintenverhältnisse), bald durch enharmonisches Umdeuten, bald durch ausgreifende Modulationen. Umfangreicher, vielfältiger und vieldeutiger wird auch die Klangfarbe: voller Satz und dünner Satz mit allen Zwischenstufen dienen zur Einfärbung der Melodie, verselbständigen sich zu Eigenwerten; die Dissonanz, bisher überwiegend Spannungszustand zwischen konsonanten, reinmusikalischen Polen, drückt mehr und mehr seelische Gestimmtheiten aus, Freude und Leid, Sehnsucht und Jubel – alles das unterstützt und verstärkt durch farbigen, oft schwelgerischen Instrumentalsatz. So erhält die Musik – gewiß nicht bei Schubert allein und nicht überall bei ihm – die für die Romantik so bezeichnenden seelischen Inhalte und Stimmungswerte.

Der 1951 von O. E. Deutsch und D. R. Wakeling zusammengestellte thematische Katalog der Kompositionen Schubert umfaßt 998 Nummern, davon allein mehr als 600 Lieder.

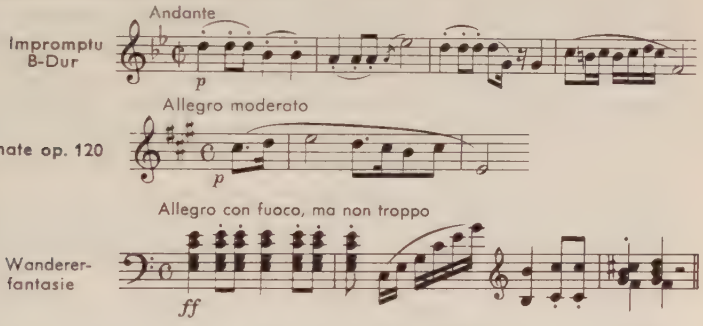
Instrumentalwerke:

Klavierkompositionen. – Hier tritt bei einem Vergleich mit Beethovens konstruktiv aufeinander bezogenen Themen das Singende, Liedhaft-Empfindende besonders deutlich zutage. Harmonie und Melodie sind von vornherein verschmolzen, verlangen nicht mehr nach Entwicklung, werden nur immer neu angestrahlt (bei im übrigen vortrefflicher Satztechnik, was vielfach übersehen wird).

Tänze. – Meist in Schuberts letzten Lebensjahren niedergeschrieben, winzige Kostbarkeiten, gruppenweise zusammengekettete wirkliche Tänze, also nicht stilisiert, oft nur zweimal acht Takte umfassend. Walzer der Opuszahlen 9, 18, 50, 77, 91, 127. Deutsche Tänze, Ekossaisen, Galopps, Ländler der Opuszahlen 33, 49, 67.

Impromptus und Moments musicaux. – Ausgebaute Liedszenen für Klavier, zugleich als lose gereihte Bildfolge aufzufassen („Phantasiesonaten"), ganz von der weichen Fülligkeit der B-Tonarten her bestimmt. Je 4 Impromptus der Opuszahlen 90 und 142 (darunter auch die vielgespielten B-Dur-Variationen über ein Thema aus seiner „Rosamunde"; das Andante op. 90 Nr. 4 wurde in Ges-Dur komponiert, „der leichteren Spielbarkeit wegen" aber vom Verleger nach G-Dur transponiert). 6 Moments musicaux op. 94; hier das einzige C-Dur, also nicht in B-Tonart, während das in cis-Moll durch den Des-Dur-Mittelteil seine Herkunft aus der B-Welt bekennt. – Die zahllosen „Lieder

ohne Worte" und dergleichen aus späterer Zeit gehen auf Schuberts Impromptus und Moments musicaux zurück.

Schubert: aus den Klavierwerken

Sonaten. – Schuberts Sonaten sind (wie die der meisten Romantiker) nicht so bekannt wie die kleineren Charakterbilder, Fantasien und dergleichen. Offenbar ging die Zeit der großen Sonaten – mindestens für eine Weile – zu Ende, als Beethoven diese Werkgattung mit seinen Klaviersonaten der Jahre 1816–22 auf den Gipfel geführt hatte. An die Stelle geistigen Planens und Auseinandersetzens trat das frohgemute oder auch leidvolle Schwelgen, oft auch ein Ausweichen vor den als problematisch erlebten Wirklichkeiten des Daseins. Schubert bringt es z. B. fertig, als Reprise einfach den Thementeil zu wiederholen und ihn lediglich in eine andere Tonart zu übertragen. –Insgesamt 22 Sonaten, davon einige unbedeutende Jugendwerke; Bestand haben etwa 12.

Es-Dur op. 122 (1817), wie in Liedbegleitung dahinströmend.

H-Dur op. 147 (1817), vorwiegend klanglich, zuweilen orchestral empfunden.

a-Moll op. 164 (1817), balladenhafter Kopfsatz, bekannte, leicht synkopierte Melodie des Allegretto quasi andantino.

A-Dur op. 120 (1819), Kopfmelodie völlig gelöst vom klassischen Themabegriff.

a-Moll op. 143 (1823), balladenhaft-ritterlich, ausgereiftes Werk, vermag neben Beethoven-Sonaten trotz völlig anderer Artung zu bestehen.

a-Moll op. 42 (1825), balladenhafte Reihung von „landschaftlichen" Erinnerungsbildern, ausgedehntes Bewegungsfinale.

D-Dur op. 53 (1825), ganz auf Klang abgestellt, großartige klaviermäßige Vorwegnahme brucknerscher Sinfonieklänge.

G-Dur op. 78 (1826), nach der Bezeichnung des Kopfsatzes oft „Fantasie" genannt, lockere Bildfolge, kein wirklicher Sonatensatz, klangschwelgerisch, bekanntes Menuett in h-Moll.

c-Moll op. postum (1828), bedeutend, Kopfthema in Haltung und Schnitt dem aus Beethovens c-Moll-Variationen ähnlich, erhabene Feierlichkeit im Adagio (auch dieses an Beethoven erinnernd, doch aus Eigenem gestaltet), überleitendes Menuett, ausgedehnter, heiterer Schlußsatz.

A-Dur op. postum (1828), gegensatzlich in der Wucht der Hauptgedanken und der gereihten lyrischen Kleingebilde, duftiges Andantino, zierliche Tanzfantasie des Scherzos.

B-Dur op. postum (1828), die Ferne von der uberkommenen Sonatenform ist hier mehr als gerechtfertigt durch die Fulle von Melodien, die einer Aufschließung widerstreben, weil ihr Zauber dahin ware. Ein Gipfelpunkt der „romantischen Sonate" ist erreicht.

„Wandererfantasie" C-Dur op. 15 (1822), der Anlage nach den Sonaten zuzurechnen (Allegro–Adagio–Presto–Scherzo–Allegro), wenngleich die Satze pausenlos ineinander übergehen; Thema aus Schuberts Lied „Der Wanderer", im Adagio mit Variationen versehen, aber alle Satze beherrschend durch das bei Schubert oft wiederkehrende Kopfmotiv „1 Viertel – 2 Achtel". Lyrische Klaviersinfonie, virtuos den Moglichkeiten des Instruments abgelauscht. Ein Gipfelwerk der Klavierliteratur.

Klavier vierhändig. – Gelegentlich für Freunde oder Schuler geschrieben, aber „Gelegenheitskompositionen" von uberwaltigender Fülle des Inhalts, meisterhaftem Satz (niemals eines jener sonst so haufig anzutreffenden „Locher in der Mitte"), melodienfroh, harmonisch reich, klangfarbig vom Pastell bis zum Großgemalde reichend, oft ins Sinfonische vorstoßend. Hauptwerke:

Märsche: op. 27, 40, 51, 55, 63, 66, 101; der bekannte Militarmarsch in D-Dur op. 51 ist keineswegs das starkste Stuck dieser besonders harmonisch erstaunlichen Reihe.

Variationen: op. 10, 35, 82, 84 Nr. 1; obwohl die Variationenform bei Schubert nur am Rande steht, meistert er sie gerade hier durch vollendetes Ineinandergreifen der beiden Partien und stattet sie mit zahllosen Einfällen aus.

Divertissements: op. 54 und 63; das erste, bezeichnet als „Divertissement à la hongroise", uberragt all die zahlreichen „ungarischen" Stucke, die je geschaffen wurden (auch Franz Liszts Rhapsodien).

Sonaten: op. 30 B-Dur und op. 140 C-Dur, diese, „Grand Duo" genannt, hat Joseph Joachim für Orchester instrumentiert.

Allegro a-Moll op. 144, die sogenannten „Lebenssturme" (Bezeichnung nicht von Schubert), ein Sinfoniesatz, weitraumig, klanglich stark abgetönt, dennoch klavieristisch in jedem Takt.

Ferner: Polonäsen (op. 61 und 75), Rondos (op. 107 und 138), Fantasie f-Moll (op. 103), Fuge e-Moll (op. 152), Andantino und Rondo (op. 84).

Kammermusik. – Nicht so sehr entstanden aus der Auseinandersetzung mit geistigen und musikalischen Problemen als vielmehr erwachsen aus kammer-

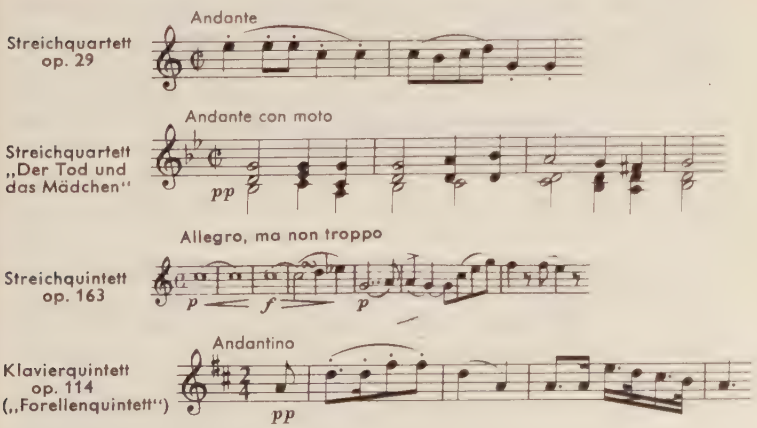
musikalischer Betätigung seit der Kindheit, niedergeschrieben für Freunde und Gefährten zum Musizieren, singend aus der Fülle, lyrisch auch im Leidenschaftlichen, farbig, dem Klang hingegeben, harmonisch reich.

Duos für Geige und Klavier. – Drei Sonaten (Sonatinen) op. 137, in D-Dur, a-Moll und g-Moll, die erste drei-, die anderen viersätzig, Grundhaltung lyrisch-liedhaft. – In den Variationen über „Ihr Blümlein alle" (aus den Müller-Liedern) op. 160, wird das Liedhafte noch stärker betont (ursprünglich für Flöte und Klavier). – Duo A-Dur op. 162, drei spielerische und ein singender Satz. – Fantasie C-Dur op. 159, großer Bogen um einen Liedgedanken. – Ferner ein Rondo brillant in h-Moll op. 70.

Trios. – Ein B-Dur-Streichtrio; ein Klaviertrio B-Dur op. 99, mit „Horntriolen" der Geige im Kopfthema; ein Klaviertrio Es-Dur op. 100, mit einer Art szenischer Ballade im Andante; ein „Notturno" genanntes Klaviertrio op. 148.

Quartette. – 14 Streichquartette, davon die tastenden Frühwerke kaum noch bekannt; mit den beiden der Opuszahl 125 (Es-Dur und E-Dur; 1817) hat Schubert eine Art Schlußstrich unter die bis dahin geschriebenen Streichquartette setzen wollen; auch ein drei Jahre später begonnenes Werk (nur ein Satz in c-Moll) blieb liegen. Erst 1824 beginnt die kurze Reihe von Meisterquartetten:

a-Moll op. 29 (1824), sanft und lyrisch gestimmt mit einem zwischen Moll und Dur hingleitenden Kopfthema, einem für Schubert bezeichnenden Melodie-Rhythmus im Andante „1 Viertel und 2 Achtel", einem tänzerischen Menuett und einem leicht ungarisch eingefärbten Finale.



d-Moll op. postum, im 2. Satz mit den Andantevariationen über Harmoniereihungen aus dem Schubert-Lied „Der Tod und das Mädchen", Kopfsatz in der thematischen Gebärde an Beethoven erinnernd, auch satztechnisch ungewöhnlich verdichtet, ähnlich in den Schlußsätzen.

G-Dur op. 161, stark orchestral im Klang, erregend der Beginn, wo aus einem Pianoakkord in Dur in mächtiger dynamischer Steigerung das g-Moll-Thema herausgeschleudert wird, die ersten beiden Sätze leidenschaftlich, die Schlußsätze aus rhythmischen Bewegungsantrieben geboren.

Quintette. – Bei aller stimmlichen Verdichtung doch wiederum mehr farbig-klanglich als zeichnerisch-motivisch erfunden.

Streichquintett C-Dur op. 163 (mit zwei Celli), erst zwanzig Jahre nach Schuberts Tod wiederaufgefunden, ein Gipfelwerk der Gattung, dynamische Steigerung zu Beginn wie im G-Dur-Quartett, ähnlich der Anfang des Largo, Mittelteil des Scherzos ein Andante, geschäftig-spielerischer Ausklang.

Klavierquintett A-Dur op. 114 für Geige, Bratsche, Cello, Kontrabaß und Klavier, fünfsätzig, der vierte Satz mit seinen Variationen über ein Schubert-Lied hat dem Werk den Namen „Forellenquintett" gegeben; ein Werk der frohen Stimmung und der Freude an Spiel und Klang.

Oktett F-Dur op. 166, dem „Forellenquintett" verwandt. Klanggruppierung: Streichquintett mit drei „weichen" Bläsern, nämlich Klarinette, Horn und Fagott. Mit sechs Sätzen äußerlich der Suite (außer einem Scherzo noch ein Menuett), durch Klang und Gewicht (besonders der Ecksätze) sinfonischem Musizieren angenähert.

Ferner: ein Quartett für Gitarre, Flöte, Bratsche und Cello (bekannt erst seit 1914), sowie zwei Sätze für Bläseroktett.

Orchesterwerke. – Auffallend: nicht ein einziges Solistenkonzert mit Orchester; nur zwei italienische Ouverturen und acht Sinfonien, von denen die meisten wenig bedeutende Jugendarbeiten sind. Die bedeutenden Sinfonien, lassen sich kennzeichnen durch zwei Hauptmerkmale: fließendes Gleiten durch die früher so scharf gegeneinander abgesetzten Tonarten, dementsprechend eine warme Instrumentierung (romantischer Orchesterklang).

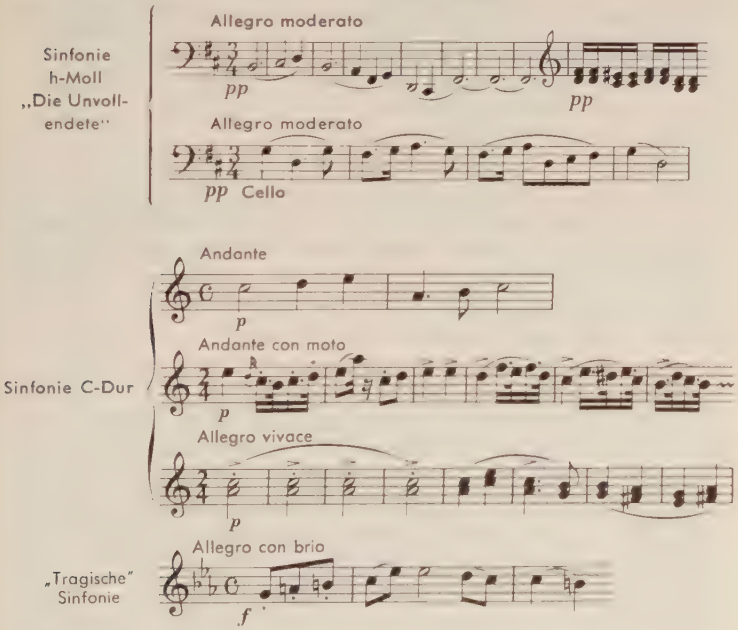
4. Sinfonie c-Moll (1816), die „Tragische" genannt, wohl mehr der beethovenschen Tonart als des Gehalts wegen so bezeichnet; hervorzuheben das zarte Andante und das wirkungsvolle Scherzo. – 30 Min.

5. Sinfonie B-Dur (1816), ohne Trompeten und Pauken, sehr schlichtes, auch von Liebhaberorchestern zu bewältigendes Werk. – 28 Min.

8. Sinfonie h-Moll (1822), die „Unvollendete", nur zwei Sätze, außerdem ein Scherzo-Entwurf, wurde erst 1865 von Anselm Hüttenbrenner der Öffentlichkeit übergeben; berühmte Einleitungsmelodie der Celli und Bässe, noch bekannter das G-Dur-Seitenthema der Celli, beide Sätze in Wehmut gehüllt, melodisch und harmonisch bestimmt. – 23 Min.

9. Sinfonie C-Dur (1828; nach alter Zählung die 7.), die „große", erst zehn Jahre nach Schuberts Tod von Robert Schumann wiederentdeckt und 1839 von Mendelssohn aufgeführt. Ungewöhnlich ausgedehnt (Schumann spricht von „himmlischen Längen"), weniger sinfonisch gebaut als gereiht, ein unendlicher Kreis romantisch-liedhafter Einfälle, selbst kurze Ausbrüche sogleich ins Lyrische zurückgeführt, jede der zahllosen Melodien instrumental entsprechend gefaßt, ständig wiederholt und ausgekostet (Holzbläser, Hörner). – 45 Min.

Schubert: aus den Sinfonien



Bühnenwerke:

Bis auf gelegentliche Ausgrabungen und Potpourris aus dem Bewußtsein der musikliebenden Öffentlichkeit geschwunden. Es handelt sich um Opern, Singspiele und Schauspielmusik, teils nur in Skizzen vorhanden, teils überhaupt verloren. Vieles erst nach Schuberts Tod aufgeführt.

„Des Teufels Lustschloß" (Oper)
„Der vierjährige Posten" (Singspiel)
„Fernando" (Singspiel)

„Claudine von Villa Bella"
„Die Freunde von Salamanca" (Singspiel)
„Adrast" (unvollendet)
„Die Minnesänger" (nicht aufzufinden)
„Der Spiegelritter" (unvollendet)
„Die Bürgschaft" (unvollendet)
„Sakuntala" (verloren)
„Die Zwillingsbrüder" (Schauspielmusik)
„Die Zauberharfe" (Schauspielmusik)
„Alfonso und Estrella" (große Oper)
„Rosamunde" (Schauspielmusik, Ouverture ursprünglich zur „Zauberharfe"
„Fierrabras" (Oper)
„Der häusliche Krieg" („Die Verschworenen"; Singspiel
„Der Graf von Gleichen" (unvollendet)
„Die Salzbergwerke" (unvollendet)

Vokalwerke:

Gegenüber den Liedern mit Klavier treten die Werke mit Orchester und die Chöre an Bedeutung zurück, erscheinen trotz vieler Schönheiten oft nur als „vergrößerte Lieder", sprechen auch zuweilen durch ihre weiche Stimmung viele Hörer heute nicht mehr an.

Chorwerke. – Zu nennen sind:

„Mirjams Siegesgesang" (Sopransolo, Chor, Klavier)
„Gebet vor der Schlacht" (Soli, Chor, Klavier)
„Nachtlelle" (für Tenorsolo, Männerchor und Klavier)
„Nachtgesang im Walde" (vierstimmiger Männerchor, 4 Hörner)
„Hymne an den Heiligen Geist" (Männerchor, je 2 Solotenore und Solobasse, Blasorchester, keine Streicher; kurz vor Schuberts Tod geschrieben)
„Gesang der Geister über den Wassern" (achtstimmiger Männerchor, Kontrabasse, Celli, Bratschen; Schuberts bedeutendster Männerchor; 1821)
„Schlachtgesang" (achtstimmiger Männerchor)
„Glaube, Hoffnung und Liebe" (gemischter Chor mit Bläsern)
6 lateinische Messen; zu nennen die in As-Dur von 1822 und die in Es-Dur von 1828, beide in Einzelheiten liedhaft, jedoch mit hymnischen Steigerungen
„Deutsche Messe"
5 Salve Regina (gemischter Chor, Orgel, Orchester; eins für Männerchor)
4 Tantum ergo (gemischter Chor, Orgel, Orchester)
2 Stabat mater
„92. Psalm" (gemischter Chor, Baritonsolo)
Oratorium „Lazarus" (Fragment)
Viele Einzelchöre. Hervorzuheben das „Ständchen" für Frauenchor, Altsolo, Klavier; „Das Dörfchen" und „Der Gondelfahrer" für Männerchor

und Klavier (auch mit Gitarre). Manches Einzellied wurde später nicht immer sinnvoll für Chor umgesetzt.

Klavierlieder. – Über sechshundert Lieder, zuweilen mehr als hundert in einem Jahr geschrieben, natürlich nicht alle gleichwertig, aber unübertreffliche Meisterwerke aus jedem Lebensalter („Gretchen am Spinnrade" schrieb er als Siebzehnjähriger, das „Heidenröslein" und den „Erlkönig" als Achtzehnjähriger). Die Texte wählte Schubert nicht immer nach ihrer literarischen Qualität, sondern meist nach ihrem für die Komposition geeigneten Stimmungsgehalt. Manche Texte vertonte er mehrmals. Am häufigsten vertonte er:

Johann Wolfgang v. Goethe	mit 51 Gedichten,
Wilhelm Müller	mit 45 Gedichten,
Johann Mayrhofer	mit 46 Gedichten,
Friedrich v. Schiller	mit 31 Gedichten,
Friedrich v. Matthisson	mit 25 Gedichten,
Ludwig Hölty	mit 23 Gedichten,
Ludwig Kosegarten	mit 21 Gedichten,
Friedrich v. Schlegel	mit 16 Gedichten,
Georg v. Salis	mit 16 Gedichten,
Matthias Claudius	mit 12 Gedichten,
Friedrich Klopstock	mit 13 Gedichten,
Franz v. Schober	mit 12 Gedichten,
Ludwig Rellstab	mit 9 Gedichten,
Heinrich Heine	mit 6 Gedichten.

Auch italienische Gesänge nach Metastasio (11) und Goldoni (1). Wie das echte Schubert-Lied sich im Leben des Meisters nicht eigentlich „entwickelt" hat, so läßt es sich auch nicht in eine Gesamtentwicklung des Liedes eingliedern. Denkt man an Vorläufer oder gleichzeitig entstandene Werke (Beethovens „Adelaide", Mozarts „Veilchen", Zumsteegs „Ossian"-Lieder, Reichardts Balladen usw.), so sind dies alles im Grunde nur sparliche Anregungen, nicht geeignet, das Aufblühen dieses einzigartigen Liederfrühlings zu erklären. Eher muß man an die Sangeseligkeit des damaligen Österreich denken: Schuberts Lieder sind häufig volksliednah und zu einem Teil „Volkslieder" geworden. Das Liedhafte verschwindet bei Schubert auch dann nicht, wenn er kleine dramatische Szenen komponiert oder rezitativische Partien schreibt.

Hauptformen des Schubert-Liedes: einfaches Strophenlied, verändertes Strophenlied, durchkomponiertes Lied bis zur dramatischen Kurzszene. Das Klavier wechselt zwischen reinem Begleiten, bewegungsmäßigem Antreiben, harmonischem Ausweiten, rhythmischem Akzentuieren und selbständigem Weiterspinnen der Grundstimmung.

Beispiele:
Strenge Strophenlieder (jede Gedichtstrophe auf die gleiche Melodie bei gleichbleibender Begleitung): „Heidenroslein" (Goethe), „Auf dem Wasser zu singen" (Graf Stolberg), „Fruhlingsglaube" (Uhland), „Ave Maria" (Scott), „Gretchen am Spinnrad" (Goethe).
Veränderte Strophenlieder (fallweise Änderung von Melodie, Harmonie, Begleitung): „Der Musensohn" (Goethe), „Greisengesang" (Rückert), „Du bist die Ruh'" (Rückert), „Die Forelle" (Schubart), „Die Sterne" (Leitner).
Zweiteilige Großform mit Anklangen an das Strophenlied (teilweise Überschneidung der Strophen): „Wanderers Nachtlied", „Auf dem See", „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" (alle von Goethe), „Im Abendrot" (Lappe).
Mehrteilige Großform (entweder mehrere Hauptabschnitte oder die Hauptteile mit Untergliederungen versehen): „Rastlose Liebe", „Suleikas erster Gesang", „Suleikas zweiter Gesang" (alle von Goethe), „Sei mir gegrüßt" (Rückert).
Szenisch-dramatisch mit teilweisem Deklamieren oder Rezitieren oder balladenhaft: „An Schwager Kronos", „Grenzen der Menschheit", „Prometheus", „Erlkönig" (alle von Goethe), „Der Wanderer" (Schmidt von Lübeck), „Der Tod und das Mädchen" (M. Claudius).
Liederkreise. – Lieder, die durch eine Grundstimmung oder eine Art hineinverwobene „Handlung" gruppenweise verbunden sind; ein von Schubert-Nachfahren ausgebautes Ordnungssystem.

„Die schöne Müllerin" (1823), Vertonung von 20 Gedichten des Dessauer Bibliothekars Wilhelm Müller, zusammenhängende Gedichterzählung von einem durch die Welt wandernden Müllergesellen, Naturbilder, Liebe, Eifersucht. Des Inhalts wegen am besten von einer Männerstimme zu singen. In der Hauptsache schlicht in Gesang und Begleitung. Strenge Strophenlieder überwiegen. 1. Das Wandern – 2. Wohin? – 3. Halt! – 4. Danksagung an den Bach – 5. Am Feierabend – 6. Der Neugierige – 7. Ungeduld – 8. Morgengruß – 9. Des Müllers Blumen – 10. Tränenregen – 11. Mein! – 12. Pause – 13. Mit dem grünen Lautenbande – 14. Der Jäger – 15. Eifersucht und Stolz – 16. Die liebe Farbe – 17. Die böse Farbe – 18. Trockne Blumen – 19. Der Müller und der Bach – 20. Des Baches Wiegenlied.

„Die Winterreise" (1827), Vertonung von 24 Gedichten von W. Müller, zusammenhängend nicht durch erzähltes Geschehen, sondern durch Stimmungen, genau: durch eine Grundstimmung, die des „winterlichen" Entsagens. Der Gefahr der Einförmigkeit begegnet Schubert durch Formenreichtum; die meisten Lieder sind durchkomponiert. 1. Gute Nacht – 2. Die Wetterfahne – 3. Gefrorne Tränen – 4. Erstarrung – 5. Der Lindenbaum – 6. Wasserflut – 7. Auf dem Flusse – 8. Rückblick – 9. Irrlicht – 10. Rast – 11. Frühlingstraum – 12. Einsamkeit – 13. Die Post – 14. Der greise Kopf – 15. Die

Krähe – 16. Letzte Hoffnung – 17. Im Dorfe – 18. Der stürmische Morgen – 19. Täuschung – 20. Der Wegweiser – 21. Das Wirtshaus – 22. Mut – 23. Die Nebensonnen – 24. Der Leiermann.

„Schwanengesang". 14 Spätlieder Schuberts, nach seinem Tode zu einem zusammenhanglosen, also unechten Liederkreis vereinigt. Darunter einige der bedeutendsten und bekanntesten Schubert-Lieder, verschiedene Formen. Sieben von Ludwig Rellstab (u. a. „Kriegers Ahnung", „Ständchen", „Aufenthalt"), sechs von Heinrich Heine (darunter dramatische Szenen oder Monologe wie „Der Atlas", „Die Stadt", impressionistisch und realistisch, „Der Doppelgänger", sinfonisch-dramatische Vision), eins von Seidl („ Die Taubenpost").

Schultze, Norbert (geb. 1911), dessen Schlager von der „Lili Marlen" um die Welt gegangen ist, versucht volkstumliche, zuweilen dem märchenhaften Tanzspiel, zuweilen der Operette angenäherte Opern zu schreiben; u. a. „Der Teufel ist los" (1933), „Schwarzer Peter" (1936), „Das kalte Herz" (1943); die Pantominen „Der Struwwelpeter" (1937), „Max und Moritz" (1938).

Schuman, William (geb. 1910, Amerikaner), studierte an der Columbia-Universität und am Salzburger Mozarteum; keinem bestimmten Stil zugehörig; schrieb u. a. sechs Sinfonien, mehrere Ouverturen, ein Klavier- und ein Violinkonzert, Ballette, eine Oper „Der mächtige Casey" (1953; um den amerikanischen Nationalsport Baseball).

Schumann, Georg (1866–1952), jahrzehntelang verdienstvoller Leiter der Berliner Singakademie. Als spätromantischer Komponist sehr feinfühliger Orchester- und Chorsatzkunstler. Viele Chorwerke (u. a. Oratorium „Ruth", „Totenklage", „Sehnsucht"), zahlreiche Lieder, Orchesterwerke (u. a. „Handel-Variationen", „Gestern abend war Vetter Michel da"), Kammer- u. Klaviermusik.

Schumann, Robert, geboren am 8. Juni 1810 in Zwickau als Sohn eines musikliebenden Buchhändlers. Sollte Schüler Webers werden, studierte aber nach des Vaters Tod (1826) in Leipzig und Heidelberg Rechtswissenschaften, ging jedoch zur Musik über. Unterricht bei Friedrich Wieck (seinem späteren Schwiegervater) und Heinrich Dorn, mußte infolge Übertreibens seiner klaviertechnischen Studien die geplante Laufbahn als Pianist aufgeben. Begründete 1834 mit Wieck, Ludwig Schunke und Julius Knorr die „Neue Zeitschrift für Musik", in der er gegen Kunstverflachung und für die musikalische Jugend kämpfte (berühmte Aufsätze über Chopin und

später über Brahms). 1838/39 in Wien, 1840 Ehrendoktor der Universität Jena, im gleichen Jahre Verehelichung mit Clara Wieck, einer bedeutenden Pianistin. 1843 Lehrer an Mendelssohns neugegründetem Leipziger Konservatorium. 1844 Kunstreise mit Clara Schumann nach Rußland. 1844–50 in Dresden, dort u. a. Leiter der Liedertafel und Begründer der „Schumannschen Singakademie". 1850 städtischer Musikdirektor in Düsseldorf, mußte 1853 wegen eines Gehirnleidens abdanken, stürzte sich Anfang 1854 in den Rhein, wurde in die Irrenanstalt Endenich gebracht, verdämmerte dort 2 Jahre und starb am 29. Juli 1856. – Schumann setzte sich in seinen noch heute lesenswerten Aufsätzen über musikalische Fragen leidenschaftlich und literarisch geschickt mit guten und unguten Erscheinungen seiner Zeit auseinander, stand stets in vorderster Reihe im Kampf, ließ keine noch so winzige Tatsache des musikalisch-künstlerischen Geschehens aus dem Auge, ein Musikjournalist im besten Sinne, also alles andere als ein tagferner, der Wirklichkeit fremder Träumer. In seinem eigenen künstlerischen Schaffen dagegen ein Dichter in Tönen, eine ursprüngliche Künstlernatur, geschaffen und bestrebt, die Idee des Dichterischen schlechthin einzufangen und zum Klingen zu bringen; nicht Einzelbilder musikalisch zu zeichnen, wie man auf Grund vieler seiner (meist erst nachträglich hinzugefügten) „Überschriften" annehmen möchte, sondern in jeder Einzelheit das hinter ihr liegende, sie erst ins Allgemeingültige erhebende Geistige aufzuweisen, die feinsten seelischen Schwingungen hörbar zu machen. So wurde er zum bedeutendsten Lyriker der Musikgeschichte und zum Haupt der deutschen musikalischen Romantik. Wie kein anderer Romantiker vermag er in wenigen Takten reines Gefühl und stürmende Leidenschaftlichkeit zu verdichten, Zwischenfarben melodischer, rhythmischer, dynamischer, harmonischer und klanglicher Art zu setzen und zu mischen, ohne zu künsteln oder zu verwischen. Den Gefahren späterer Romantiker konnte er entgehen durch seine Schulung an den von ihm verehrten Meistern: Bachs kontrapunktischer Bau, Beethovens verantwortungsbewußte Kraft, Mozarts Klarheit und Schuberts Klangspannungen standen ihm stets vor Augen.
Doch solche Weiser setzte er sich auch selbst, indem er sich in seinen Werken bald als leidenschaftlicher, ritterlicher, ironischer Realist „Florestan" und bald als inniger, zarter, sinnender Romantiker „Eusebius" vernehmen läßt, wobei der eine den anderen anregt, aber auch vor Einseitigkeiten bewahrt; und schließlich tritt auch „Meister Raro" zuweilen gelassen ausgleichend auf. Diese typisch romantische Mehrgesichtigkeit kennzeichnet jedoch die Art der Romantik, die Dinge nicht von einem einzigen Blickwinkel aus anzugehen.

Instrumentalwerke:

Klavierwerke. – Schumanns Kompositionsweise wird vom Klavier bestimmt, seinem Klang und seinen Spielbedingungen. Er hat die Klaviersprache auf seine Weise nicht minder bereichert, als es etwa Chopin in seiner Art tat. Aus seiner

Grundidee vom Dichterischen ergibt sich sein Klavierstil: der Gedanken- oder Empfindungskern wird zuweilen mit mächtigen Akkordschlägen herausgemeißelt, sogleich wieder in gebrochenes Laufwerk gehüllt, unvermutet weben sich Gegenstimmen hinein, verwehen wieder in Farbenspiel, Kleinformen dehnen sich und schrumpfen wieder zusammen, energische Rhythmen wandeln sich plötzlich in unruhvolles Schweben, scheinbare Einzelmelodien erweisen sich unversehens als Bestandteile eines durchsichtigen, gleichwohl festen polyphonen Geflechts.

Von einer „Entwicklung" in Schumanns Klavierschaffen kann man nur sehr bedingt sprechen. Wie in seinen Liedern hat er stoßweise geschaffen, nicht immer Gleichwertiges, wohl aber stets Gleichartiges. Davon geben die aufeinander folgenden Opuszahlen der zwischen 1829 und 1840 geschriebenen Klavierstücke eine Vorstellung:

op. 1 Thema und Variationen uber ABEGG, den Namen einer Studentenliebe Schumanns (1830).

op. 2 Papillons (nicht mit „Schmetterlinge", sondern mit „Kleinigkeiten" zu übersetzen; motivisch verknupfte Bilder von einem Maskenfest, 1829 und 1831).

op. 3 Studien nach Capricen von Paganini (1832).

op. 4 Sechs Intermezzi (motivisch und polyphon, Synkopierungen, 1832).

op. 5 Impromptus uber ein Thema von Clara Wieck (1833).

op. 6 Achtzehn Davidsbundlertanze (ein Reigen von „Florestan" und „Eusebius" um Clara Wieck, 1837).

op. 7 Tokkata (virtuoses Werk, 1832).

op. 8 Allegro (unbedeutend; 1831).

op. 9 Carnaval (wieder ein Maskentreiben, jetzt uber ASCH, die vier Notenbuchstaben in Schumanns Namen, gleichzeitig Geburtsort von Schumanns erster Verlobter; 1834/35).

op. 10 Sechs Paganini-Etuden fur Klavier (1833; bedeutender als op. 3).

op. 11 Sonate fis-Moll (1835, stürmisches Werben um Clara Wieck. „Die Verfasser Florestan und Eusebius bedienen sich des Pedals fast in jedem Takt").

op. 12 Neun Fantasiestücke (1837; in dreiteiliger Liedform, betitelt: Des Abends / Aufschwung / Warum? / Grillen / In der Nacht / Fabel / Traumes Wirren / Ende vom Lied).

op. 13 Zwölf sinfonische Etüden in Variationenform (1834; Charaktervariationen von orchestralem Glanz).

op. 14 Sonate f-Moll (1835; „Konzert ohne Orchester").

op. 15 Kinderszenen (1838; von Schumann als „Rückspiegelung eines Älteren und für Ältere" bezeichnet).

op. 16 Kreisleriana (1838; acht Fantasien über Eindrücke nach E. T. A. Hoffmann, keine Titel, zuchtvoll, verhalten).

op. 17 Fantasie in C-Dur (1836; Franz Liszt gewidmet, Sonatengedanke, aber aus verschiedenen Formbestandteilen bestehend, die „Sätze" ineinander übergehend, zählt zu den bedeutendsten Großwerken der Gattung).

op. 18 Arabeske (1839).

op. 19 Blumenstück (1839).

op. 20 Humoreske (1839; Schumann an Clara: „Die ganze Woche saß ich am Klavier und komponierte und schrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findest Du nun alles schön abgemalt").

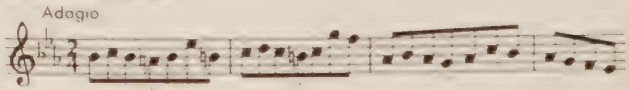
op. 21 Novelletten (1838; glanzvoller Klaviersatz, Liedform und Rondo. Der Name eine Wortspielerei. Sie wurden geschrieben in Gedanken an die ihm vom Vater verweigerte Clara Wieck; offen widmen durfte er die Stücke nicht, so verschleierte er die Widmung durch den Namen Novelletten, weil die Leipziger Sängerin Novello ebenfalls den Vornamen Clara trug).

op. 22 Sonate g-Moll (uneinheitlich wegen der zeitlich verschiedenen Entstehung: 1. und 3. Satz sowie der ursprüngliche 4. wurden 1835 geschrieben, der 2. bereits 1830 und der endgültige 4. erst 1838).

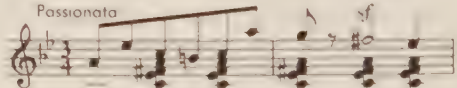
op. 23 Vier Nachtstücke (1839, die Einzelteile ursprünglich gedacht als: Leichenfantasie | Kuriose Gesellschaft | Nachtliches Gelage | Rundgesang mit Solostimmen).

Schumann: aus den Klavierwerken

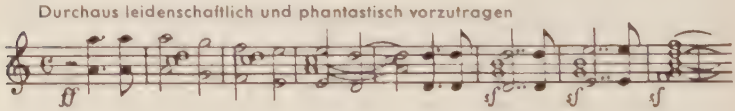
„Carnaval" (Eusebius)



„Carnaval" (Florestan)



C-Dur-Fantasie



op. 26 Faschingsschwank aus Wien (1839; außerordentlich frisch empfundene Einzelbilder über einem Grundmotiv von zwei Vierteln und vier Achteln, gewürzt mit politischen und gesellschaftskritischen Anspielungen im Zeichen der „Maskenfreiheit").

op. 28 Drei Romanzen (1839).
op. 32 Vier Klavierstücke (1838/39).

Die später entstandenen Klavierwerke zeigen deutliche Spuren nachlassender Schaffenskraft, enthalten dennoch einige bekannte und beachtliche Stücke:

op. 56 Kanonische Studien für den Pedalflügel (1845).
op. 58 Sechs Skizzen für den Pedalflügel (1845).
op. 60 Sechs Fugen über den Namen BACH (1845; auch Orgel).
op. 68 Klavierstücke für die Jugend (1848).
op. 72 Vier Klavierfugen (1845).
op. 76 Vier Märsche (1849; „eher republikanisch" nennt sie der Komponist).
op. 82 Neun Waldszenen (flächige Programmusik, 1848).
op. 99 Vierzehn Bunte Blätter.
op. 111 Drei Fantasiestücke (1851).
op. 118 Drei Klaviersonaten für die Jugend (1853).
op. 124 Albumblätter.
op. 126 Sieben Klavierstücke in Fughettenform (1853).
op. 133 Gesänge der Frühe (1853).

Vierhändig:

op. 66 Bilder aus dem Osten (1848; Märchenbilder).
op. 85 Zwölf vierhändige Klavierstücke für kleine und große Kinder (1849; dem Jugendalbum und den Kinderszenen verwandt).
op. 109 Ballszenen (1851. „Zuerst tanzen die Kinder allein. Nach und nach aber mischen sich die Großen hinein, und die Sache wird ernsthaft").
op. 130 Kinderball (1853; einfacher als die Ballszenen).

Für zwei Klaviere:

op. 46 Andante und Variationen (1843; nur dieses Werk original für zwei Klaviere vom Komponisten, obwohl ursprünglich für zwei Klaviere, zwei Celli und Horn geplant).

Kammermusik. – So sehr Schumann die Kammermusik Beethovens studiert und sich mit ihrem Stil vertraut gemacht hat, so sehr mußte er auf diesem Gebiet einen Eigenstil entwickeln, um seine Grundidee vom Dichterischen verwirklichen zu können. Da er nicht zu den „Nur-Musikern" gerechnet werden wollte, rückte er den wesenhaft zeichnerischen Stil der Kammermusik in den Hintergrund, suchte nach Farbe und Klang, sprengte überall lyrische Partien ein. Bezeichnungen wie „Mit Energie und Leidenschaft" und „Mit inniger Empfindung" stecken den Erlebens- und Ausdrucksraum seiner Kammermusik ab. Geschrieben wurde die Kammermusik erst, als das Klavierwerk im wesentlichen bereits erschienen war, also in den vierziger Jahren.

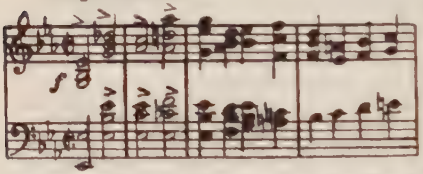
Duos. – Auffallend die meist wahlfreie Besetzung. 2 Violinsonaten op. 105 und 121. 3 Romanzen für Klavier und Oboe (oder Klarinette oder Violine) op. 94. Fantasiestücke für Klavier und Klarinette (oder Violine oder Cello) op. 73. Märchenbilder für Klavier und Bratsche (oder Violine) op. 113. Adagio und Allegro für Klavier und Horn (oder Cello oder Violine) op. 70.

Trios. – 3 Klaviertrios op. 63, 80, 110, außerdem Fantasiestücke für Bratsche, Violine und Klavier op. 88. Märchenerzählungen für Klavier, Bratsche und Klarinette (oder Violine) op. 132.

Quartette. – 3 Streichquartette op. 41, a-Moll, F-Dur und A-Dur. Ein Klavierquartett Es-Dur op. 47 (1842), motivisch verklammert, ausgewogen im Klangverhältnis von Klavier und Streichern.

Quintett. – Ein Klavierquintett Es-Dur op. 44 (1842), mit stark konzertmäßigen Zügen, insbesondere des Klavierparts, eines der klangfrohesten, ritterlichsten Werke der romantischen Kammermusik, großartig das Kopfthema, gewaltige – kontrapunktisch durchsetzte – Schlußsteigerung.

Schumann: Klavierquintett

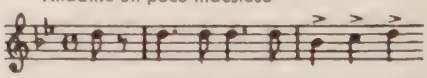
Allegro brillante

Orchesterwerke. – Im Vergleich zu den Großwerken von Haydn, Mozart und Beethoven erscheinen Schumanns Orchesterwerke wenig gefestigt, unsicher gebaut. Dafür sind sie mit zahlreichen lyrischen Episoden durchsetzt, die den Laienhörer unmittelbar ansprechen.

Sinfonien. – Ungleichwertig, doch nie wird Stärke vorgetauscht, nie wird aus empfindsamer Weichheit sentimentale Weichlichkeit. Eingesprengte Ausbrüche wirken überraschend, doch nicht stilfremd.

1. Sinfonie B-Dur op. 38 (1841), vom Komponisten als „Frühlingssinfonie" bezeichnet: entstanden im Vermählungsjahr. Äußere Anregung eine Gedichtzeile von Böttger: „Im Tale geht der Frühling auf". Diese Worte lassen sich unschwer dem von Trompeten und Hörnern gebrachten Kopfmotiv unterlegen. – 34 Min.

1. Sinfonie

Andante un poco maestoso



2. Sinfonie C-Dur op. 61 (1845, eigentlich die dritte, da nach der d-Moll-Sin-

fonie entstanden). Bedeutend nur das Adagio mit seinem Thema von J. S. Bach, einer der stärksten sinfonischen Sätze Schumanns. – 38 Min.

2. Sinfonie

Sostenuto

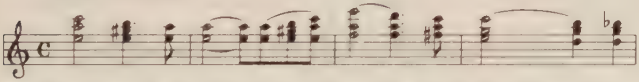
3. Sinfonie Es-Dur op. 97 (1851), die sogenannte „Rheinische", vielfach bildhaft (massiger Volkstrubel im 1. Satz, „Szene im Dom" im 3. Satz), als Ganzes Schumanns schwächste Sinfonie. – 30 Min.

4. Sinfonie d-Moll op. 120 (erste Fassung 1841, zweite Fassung 1853), Schumanns sinfonisches Meisterwerk, vier ineinander übergehende Sätze mit motivischer Verklammerung, verhaltene Kraft, aber auch verhaltener Schmerz (Romanze des 3. Teils), zuweilen durchbrechender Humor. – 29 Min.

4. Sinfonie

Ziemlich langsam

Klavierkonzert

Allegro affettuoso

Ouvertüren. – Vier wenig bekannte Konzertouverturen: „Braut von Messina" op. 100; „Fest-Ouverture" op. 123; „Julius Casar" op. 128; „Hermann und Dorothea" op. 136. Eine Komposition „Ouverture, Scherzo und Finale" op. 52. Ferner die zu den Buhnenmusiken von „Genoveva" und „Manfred" und zu dem Chorwerk „Faust".

Konzerte. – Wirklich behauptet hat sich von Schumanns Werken für Soloinstrument und Orchester nur das Klavierkonzert, die anderen enthalten zwar schöne Einzelheiten, entbehren aber der Geschlossenheit im Ganzen.

Klavierkonzert a-Moll op. 54 (1845), ein Großwerk der Gattung, dichterisch in jedem Takt (selbst aus der Kadenz wird ein innerer Monolog), eine gebandigte Klavierfantasie, deutliche Absage an das dreschende Virtuosentum in zeitgenössischen Klavierkonzerten. Ein friedvolles Intermezzo wird umschlossen vom poetisierenden Kopfsatz und vom frisch auftrumpfenden Finale. – 30 Min.

Introduktion und Allegro appassionato für Klavier und Orchester G-Dur op. 92.

Konzertallegro mit Introduktion für Klavier und Orchester d-Moll op. 139.

Violinkonzert d-Moll (1853), für Joseph Joachim bestimmt, aber erst 1937 ohne sonderlichen Erfolg aufgeführt (darin prächtige Polonäse).

Fantasie für Violine und Orchester a-Moll op. 131.
Cellokonzert a-Moll op. 129, singender Kernsatz, treibende Rahmensätze.
Konzertstück für vier Hörner und Orchester op. 86, auf glanzvolle Hornvirtuosität gestellt.
Bühnenmusik. – Hier zeigt sich, daß Schumann nicht nur Lyriker war, sondern auch dramatisch zu schreiben wußte; doch fehlte ihm wohl der Sinn für ausgesprochen szenische Wirkungen.
„Genoveva" op. 81, Oper (1850).
„Manfred" op. 115, Schauspielmusik zu Byrons Dichtung, bedeutende Ouvertüre, oft im Konzert gespielt.

Vokalmusik:
Chor mit Orchester. – Verschiedene, einst sehr geschätzte Werke, die allerdings viel von ihrer Beliebtheit eingebüßt haben. Die Kenntnis eines guten Chorsatzes dankt Schumann seiner Tätigkeit als Chorleiter in Dresden.
„Das Paradies und die Peri" op. 50 (1843), Text nach Thomas Moores Novelle „Lalla Rookh", für vierstimmigen Chor, Soli von Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß, Orchester. Stark in Melodiseien, etwas zu weitläufig im Bau. Die Pforte des Paradieses wird der Peri, einem gefallenen Luftgeist, erst wieder aufgetan, als sie eine „heil'ge Träne inn'ger Reue" bringt. – 105 Min.
„Der Rose Pilgerfahrt" op. 112, Geschichte einer Elfe unter harten Menschen („Undinen"-Stoff, Text von Moritz Horn), eine Kette von Liedern für fünf Soli und gemischten Chor, ursprünglich mit Klavier, später mit Orchester (1852).
Szenen aus Goethes „Faust" für Chor, sechs Soli und Orchester (erste Gesamtaufführung 1862), drei Teile, in großem Abstand geschrieben in der Reihenfolge 3, 2, 1. Selten aufgeführt. – 130 Min.
Balladen mit Orchester: drei nach Ludwig Uhland, und zwar „Der Königssohn" op. 115 (1851), „Des Sängers Fluch" op. 139 (1852), „Das Glück von Edenhall" op. 143 (Männerchor, Tenor- und Baß-Soli, 1853); ein fast szenischer Balladenzyklus „Vom Pagen und der Königstochter" op. 140 (Emanuel Geibel), sechsstimmiger Chor, Soloquartett, Orchester.
Ferner ein Neujahrslied, ein Requiem, eine Missa sacra, Requiem für Mignon, Nachtlied, Zigeunerleben (dieses mit Klavier, Triangel, Tamburin).
A cappella. – Lieder, Gesänge, Romanzen, Balladen, Ritornelle für Frauenchor, Männerchor, gemischten Chor, auch Doppelchöre.
Lieder mit Klavier. Schumann hatte den Großteil seiner Klavierwerke geschrieben, als er sein eigentliches Liedschaffen begann. Daher die ungewöhnliche Vielseitigkeit der Aussage im Klavierpart seiner Lieder: das Klavier schafft gewissermaßen den Vorgang im Textdichter noch einmal mit musikalischen Mitteln nach, während die Singstimme im allgemeinen Wörter und Sätze sinngemäß in Melodien umgießt. Daher auch die zuweilen umfangreichen

Vor- und Nachspiele. Formen: Strophenlied, verändertes Strophenlied, Liedszene, Ballade. Nach Beethovens und Schuberts Vorbild auch zahlreiche Liederkreise, und zwar mit wichtigen Tonarten-Zyklen. Allein 1840, im Jahr seiner Vermählung, entstanden 126 Lieder.

„Liederkreis" op. 24 (nach Heinrich Heine). Neun Lieder. „Ohne eine solche Braut kann man keine solche Musik schreiben" (Robert Schumann).

„Myrthen" op. 25 (nach Goethe, Heine, Rückert, Burns, Byron u. a.), 26 Lieder, darunter „Talismane", „Lotosblume", „Wenn durch die Piazetta der Abendwind weht" (Geschenk für seine Braut).

Lieder und Gesänge op. 27 (nach Hebbel, Burns, Chamisso, Rückert, Zimmermann).

Drei Geibel-Lieder op. 30, darunter der strahlend-ritterliche „Hidalgo".

Drei Gesänge nach A. von Chamisso op. 31, darunter die Ballade „Die Löwenbraut" und das bildhafte Baßlied „Rote Hanne".

Liederreihe nach Justinus Kerner op. 35, zwölf Lieder, so „Wohlauf, noch getrunken den funkelnden Wein", „Du herrlich Glas".

Sechs Gesänge nach Reinick op. 36, darunter Wanderlied- und Volksliedhaftes.

„Liebesfrühling", zwölf Lieder nach Ruckert op. 37 (davon drei Vertonungen von Clara Schumann: Nr. 2, 4 und 11).

Liederkreis nach Eichendorff op. 39, zwölf Lieder, eines kostbarer als das andere, so „Dein Bildnis wunderselig", „Mondnacht", „Frühlingsnacht" („Überm Garten durch die Lüfte").

Fünf Lieder aus dem Dänischen und Neugriechischen op. 40.

„Frauenliebe und -leben" nach Chamisso op. 42, acht einst hochgeschätzte und allbekannte Lieder („Er, der Herrlichste von allen", „Du Ring an meinem Finger"), heute verblaßt.

„Dichterliebe" nach Heinrich Heine op. 48, sechzehn Vertonungen mit einem langen Nachspiel des Klaviers, trotz hoher Einzelschönheiten langsam verblassend (u. a. „Im Rhein, im heiligen Strome", „Ich grolle nicht", „Das ist ein Flöten und Geigen").

Romanzen und Balladen op. 45, 49, 53, 64 (die ersten drei Hefte von 1840, das letzte von 1841 und 1847), dazu die Einzelballade „Belsazar" op. 57; Vertonungen nach Heine, Mörike, Eichendorff u. a., darunter „Frühlingsfahrt" (Es zogen zwei rüstge Gesellen), „Die beiden Grenadiere", „Es flustern und rauschen die Wogen", „Soldatenbraut".

Lieder und Gesänge op. 51 (je eine Vertonung nach Geibel, Ruckert, Immermann, Christern und Goethe).

„Spanisches Liederspiel" nach Geibel op. 74 (1849), mehrstimmige und Einzelgesänge; unter diesen das prunkvolle Baritonlied „Ich bin der Kontrabandiste".

Lieder und Gesänge op. 77 (1841–1850), darunter der „Stille Vorwurf" mit dem eigentumlichen Tonhöhensprechen uber sparsamen Akkorden. (Texte von verschiedenen Dichtern.)

Liederalbum für die Jugend op. 79 (1849), 29 Lieder, von denen der Tondichter sagt: „...dem Jugendalter angemessene Gedichte, und zwar nur von den besten Dichtern ...vom Leichten und Einfachen zum Schwierigen uberzugehen..."; dennoch „fur die Jugend" zu schwierig.

In den späten Liedern finden sich nicht mehr allzuviele Kompositionen, die mit denen aus der fruheren Zeit Schritt halten konnen.

Drei Gesänge op. 83 (1850).

Sechs Gesänge op. 89 (1850), Texte von Wilfried von der Neun.

Sechs Gedichte von Lenau und Requiem op. 90 (1850), hervorzuheben „Lied eines Schmiedes".

Drei hebräische Gesänge nach Byron op. 95 (1849).

Lieder und Gesänge op. 96 (1850), darunter „Wanderers Nachtlied" (zu vergleichen mit Schuberts Vertonung).

Lieder und Gesange aus Goethes Wilhelm Meister op. 98a, ein geschlossener Liederkreis.

Vier Husarenlieder für Bariton op. 117 (1851), nach Lenau.

Drei Waldlieder op. 119 (1851), nach S. Pfarrius.

Funf heitere Gesange op. 125 (1851), verschiedene Dichter.

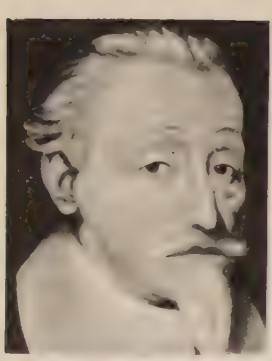
Funf Lieder und Gesänge op. 127 (1850/51), verschiedene Dichter.

Funf Gedichte der Konigin Maria Stuart op. 135 (1852).

Spanische Liebeslieder op. 138 (1849) für eine oder mehrere Stimmen; bekannt Uhlands „Provenzalisches Lied" und Geibels „Flutenreicher Ebro".

Vier Gesänge op. 142 (1852), nach Heine, Kerner und einem unbekannten Dichter; Schumanns letzte Liedkompositionen.

Schütz, Heinrich, geboren am 14. Oktober 1585 (genau hundert Jahre vor Bach und Händel) zu Kostritz bei Gera, aufgewachsen in Weißenfels. Landgraf Moritz von Hessen, dem die Musikalität des Knaben auffiel, gewahrte ihm einen Platz im Collegium Mauritianum zu Kassel. Studierte Rechtswissenschaft, ging aber zum Musikstudium für zwei Jahre nach Italien (Stipendium des Landgrafen), dort Schuler von Giovanni Gabrieli in Venedig. Nach der Rückkehr setzte er sein rechtswissenschaftliches Studium fort. Seit 1613 Hoforganist in Kassel, wurde „für einige Jahre ausgeliehen" an den kurfurstlichen Hof in Dresden, wo er aber funfundfunfzig Jahre angestellt blieb. In dieser Zeit (Dreißigjahriger Krieg) machte er eine zweite Studienreise nach Italien (1628/29); dann war er mehrere Jahre in Kopenhagen zum Aufbau der Hofkapelle, auch längere Zeit in Braunschweig und Hannover. Gestorben am 6. November 1672 in Dresden. – Schutzens Leben und Wirken fällt in eine Zeit gewaltiger Umschichtungen politischer, religiöser, philosophischer und



künstlerischer Art; auch sein persönliches Schicksal stand unter dem Schatten des nicht überwundenen frühen Verlustes seiner Frau und seiner Kinder. Alles das spiegelt sich in seinem Werk. Denn dieses ist – abgesehen von seinem Jugendschaffen – so verdichtet, so frei von schmückenden Beigaben, so bündig in der Aussagekraft, so ernst und verinnerlicht in der Haltung, daß er als überragender deutscher Komponist des 17. Jahrhunderts gilt, als künstlerischer Erfüller seiner Zeit und ihrer Strömungen, also mehr als „einer der Vorläufer Bachs", wie man ihn früher zuweilen bezeichnete. Seine Größe bestand darin, daß er in seinen (fast ausschließlich reinen Vokal-)Werken alles zu einem kunstvollen, gleichwohl weithin wirkenden Persönlichkeitsstil verschmolz, was ihm an Überkommenem wie an dem eifrig studierten Neuen wertvoll erschien. Italienische Doppelchörigkeit als Raumsymbolik, italienisches Rezitativ als Kennzeichen des Persönlichkeitsstrebens, niederländisch-deutsche Polyphonie als Einheit in der Vielfalt, ausklingende Gregorianik und Kirchentonarten, aufkeimende Kenntnis um Bindung an Dur und Moll, Fesselung frei schwingender Rhythmen zu festen Gefügen, Stimmführung nach Wortsinn und dramatischer Bedeutung – all das wird bei Schütz in seinen „geistlichen Musiken" zu vergeistigter Musik.

Werke:

Italienische Madrigale (1611), fünfstimmig, stürmisches Jugendwerk, harmonisch, neuartig, zuweilen fast „sichtbare" Musik.

„Psalmen Davids sampt etlichen Moteten und Concerten mit acht und mehr Stimmen nebenst anderen zweyen Capellen..." (1619); später dann vierstimmige, choralartige Vertonung der Psalmen in der Fassung von Cornelius Becker.

„Cantiones sacrae" (1625, mit Orgelbaß, Texte nach Augustin und Bernhard).

„Daphne" (1627), erste deutsche Oper, Text von Ottavio Rinuccini, Übersetzung von Martin Opitz, Musik nicht erhalten.

„Symphoniae sacrae", erster Teil 1629 (ein- bis dreistimmig, mit Instrumentalstütze, lateinisch), zweiter Teil 1647 (drei- bis fünfstimmig, mit zwei Instrumenten, deutsch), dritter Teil 1650 (fünf- bis achtstimmig). Hier steht das berühmte „Saul, Saul, was verfolgst du mich...", drei Chöre (einer sechsstimmig, zwei vierstimmig) über fünfzehn Worte Christi.

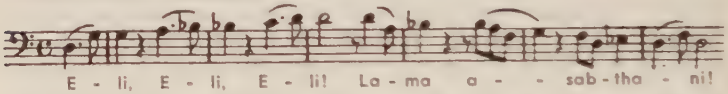
„Musicalia ad Chorum Sacrum, Das ist: Geistliche Chor-Music mit 5–7 Stimmen, beides instrumentaliter und vocaliter..." (1648, Motetten für die Thomaner in Leipzig).

„Historia der freudenreichen Geburt Gottes und Marien Sohnes Jesu Christi" (1664), vielfach „Weihnachtsoratorium" genannt, zehn Bilder mit wechselnder Instrumentalbegleitung, Eingangs- und Ausklangsstücke für neunstimmigen Doppelchor, die Zwischensätze verhaltener.

„Die sieben Worte Jesu am Kreuze", dramatisch unter dem Einfluß des italienischen Rezitativs und der italienischen Motette, instrumental sinnvoll bereichert.

Passionen, ursprünglich a cappella. Die nach Lukas mehr auf den einzelnen und auf Einzelheiten gestellt, knapp, anschaulich, deutliche Zweiteilung der Chöre um Christus und der um die Hohenpriester. Die Passion nach Johannes (1665) geradezu musikdramatisch gesteigert, besonders an den handlungsmäßig erregten Stellen. Die ebenfalls 1665 geschriebene Matthäus-Passion, für den evangelischen Gottesdienst bestimmt, verwendet demgemäß

H. Schütz: aus der „Matthäus-Passion"



nur Choral- und Bibelworte; beachtenswert die sprechende rezitativische Schlagkraft; neben „Saul" das männlichste Werk von Schutz.

Schwarz-Schilling, Reinhard (geb. 1904), polyphon denkender, an der Tonalität festhaltender Komponist mit ethisch-philosophischer Zielsetzung. Aus seinem umfangreichen Schaffen sind besonders zu nennen: die „Sinfonia diatonica" (1957), eine Partita, das Violinkonzert von 1953, die „Missa in terra pax" (1955), die Kantate „Lob der Mutter" (1950, Sopran, Alt, dreistimmiger gemischter Chor, Streicher ohne Kontrabaß).

Scott, Cyril (geb. 1879, Engländer), studierte u. a. auch in Deutschland; einst als Avantgardist angesehen, wohl wegen seiner zuweilen gewagten Harmonik, seines Verzichts auf Taktstriche u. dgl. Seine zuweilen impressionistischen Anklänge berühren nur die Oberfläche. Er bezog Anregungen aus Philosophie und Okkultismus. Schrieb vor allem Klavierwerke und Lieder, ferner Sinfonien, je ein Klavier-, Oboen- und Violinkonzert, Kammermusik (Duos, Trios, Quartette, Klarinettenquintett), Opern, so „Der Alchimist" (1928, eigener Text).

Searle, Humphrey (geb. 1915, Engländer), studierte u. a. bei Webern; Zwölftonkomponist. Schrieb zwei Sinfonien (1953, 1959), zwei Klavierkonzerte (1946, 1956), ein „Poème für 22 Instrumente" (1952), verschiedene Kammermusikwerke, „Der Schatten Kains" für Sprecher und Orchester (1952), „Legt beiseite die Flöten" für Tenor, Streichquartett, zwei Holzbläser (1948), „Der Flußlauf" für Sprecher und Orchester (1951, nach Joyce), „Tagebuch eines Irren" (1958, Kurzoper mit Elektronik, nach Gogol).

Sehlbach, Erich (geb. 1898), studierte u. a. bei Stephan Krehl; schreibt einen gemäßigt linearen, vielfach bewußt auf Verständlichkeit gerichteten Stil; u. a. 2 Sinfonien (bis 1958), Partita für Klavier und Orchester (1947), Klavierkonzert (1954, Zwölftonthema), Kammermusik, Chorwerke, 3 Opern, zu denen er selbst die Texte schrieb: „Die Stadt" (1935), „Galilei" (1937), „Signor Caraffa" (1938), nach J. Kuhnaus „Der musikalische Quacksalber": Dieser Signor Caraffa gibt sich als italienischer Komponist, wird entlarvt als Peter Teueraffe aus Klein-Pusterich; Scherzoper mit einfacher Sprache unter Verwendung alter Instrumentalformen.

Seiber, Mátyás (1905–1960, Ungar), Unterricht bei Kodály, lebte seit 1935 in England als – nicht orthodoxer – Führer des verhältnismäßig kleinen Kreises englischer Zwölftonmusiker; auch elektronische Versuche. Sein bekanntestes Werk ist die Kantate „Ulysses" (1949, nach Joyce) für Tenor, Chor und Orchester; ferner u. a. Musik für Film und Funk, „A portrait of an artist" (1957) für textlosen Chor, Sprecher, Kammerorchester, (daraus auch eine Orchestersuite „Three fragments"), „Elegie" für Viola und kleines Orchester (1953), Orchestersuiten nach alter Lautenmusik, Violinkonzert (1944), Streichquartette.

Seidel, Jan (geb. 1908, Tschechе), studierte bei J. B. Foerster und A. Hába; schöpft aus der heimatlichen Musik, nationalbetont; u.a. eine Sinfonie, ein Oboenkonzert, „Mai-Ouverture", Filmmusik, viele Lieder und Chorwerke („Botschaft der Lebenden" 1952, das aus drei Großteilen bestehende „Vermächtnis Julius Fučiks"), Kammer- und Klaviermusik.

Sekles, Bernhard (1872–1934), Theaterkapellmeister, Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M.; eigenständiger, feingeistiger Komponist, leicht impressionistisch. Schrieb u. a. Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Kammermusik, 3 Opern: „Scheherazade" (1917), „Die Hochzeit des Faun" (1921), „Die zehn Küsse" (1926).

Senfl, Ludwig (um 1490–1543), der in der Schweiz geborene, von Luther hochgeschätzte katholische Komponist wirkte in Augsburg, später in München als Leiter der Hofkapelle; wegen der Vielseitigkeit seines Ausdrucks (vom „Gassenhawer" bis zur Messe) oft mit Orlando di Lasso verglichen. Meister des kunstvollen mehrstimmigen Liedsatzes, vielfach noch den Niederländern verpflichtet. Über 300 Liedsätze, dazu Messen, Motetten, Hymnen, Magnificat; seine Choralmotetten über protestantische Gesänge haben möglicherweise zum Zwist mit dem Wittelsbacher Hof geführt („Hofweisen" von 1540). Führte auch den „Choralis Constantinus" seines Lehrers Isaac zu Ende, bearbeitete die Horaz-Oden von Hofhaimer.

Serow, Alexander (1820–1871, Russe), Jurist und Verwaltungsbeamter, als Musiker Autodidakt. Gegner der jungrussischen Schule, bedeutsam durch

seine Opern (Text vom Komponisten), die gewissermaßen das Grabgeläute der italienischen Oper in Rußland bildeten; schrieb insgesamt sechs Opern, jedoch nicht alle beendet; wichtig sind „Judith" (1863), „Rogneda" (1865), „Die feindliche Macht" (1871 fast beendet, Schluß von Serows Witwe und N. Solowiew).

Sessions, Roger (geb. 1896, Amerikaner), war mehrere Jahre in Italien und Deutschland, angesehener Lehrer an verschiedenen amerikanischen Universitäten, setzt sich vital mit der europäischen Musik auseinander. Gegner des Impressionismus, nicht eindeutiger Stil, neben Harten stehen Lyrismen; u. a. 4 Sinfonien (bis 1958), ein – in Berlin ausgepfiffenes – Violinkonzert h-Moll (1935), ein Klavierkonzert (1956), Klavier- und Kammermusik, Oper „Das Verhör des Lukullus" (1947, nach Bert Brecht).

Sibelius, Jean, geboren am 8. Dezember 1865 in Tawastehus (Finnland), als Sohn eines Arztes. Wollte ursprünglich Jurist werden, studierte dann aber Musik in Helsinki, Berlin und Wien (A. Becker, Goldmark, Robert Fuchs). Bereits im Alter von 32 Jahren gewährte ihm der finnische Staat einen Ehrensold auf Lebenszeit, so daß er als freischaffender Künstler in aller Ruhe komponieren konnte. Gestorben am 20. September 1957 auf seinem Landgut Järvenpää bei Helsinki.

Nach anfänglichen Kompositionen in der Nachfolge von Brahms schrieb Sibelius später ganz bewußt nur noch finnisch-volkhaft. So hob er zwar die finnische Musik auf die Höhe einer eigenständigen Kunst, doch mag es auf die bewußte Einseitigkeit zurückzuführen sein, daß nur ein Teil seiner Werke in der Welt bekannt wurde. Sein Stil läßt sich kennzeichnen als schwermütige Einförmigkeit (Melodie und Harmonie), unvermutet aufflackernder Frohsinn (Rhythmus, Dynamik), herber Klangsinn (Instrumentation). Viele Werke haben etwas Schwermütig-Rhapsodisches an sich. Das Rhapsodische, Programmusikalische – wohl durch Liszt beeinflußt – spricht den Westeuropäer vielleicht am stärksten an, weshalb die sinfonischen Dichtungen von Sibelius auch außerhalb seiner Heimat am meisten geschätzt werden.

Orchesterwerke:

1. Sinfonie e-Moll op. 39 (1899), vier Sätze. (44 Min.)
2. Sinfonie D-Dur op. 43 (1902), vier Sätze. (44 Min.)
3. Sinfonie C-Dur op. 52 (1907), drei Sätze. (28 Min.)
4. Sinfonie a-Moll op. 63 (1911), vier Sätze. (34 Min.)
5. Sinfonie Es-Dur op. 82 (1915), drei Satze. (28 Min.)

6. Sinfonie d-Moll op. 104 (1923), vier Sätze. (33 Min.)

7. Sinfonie C-Dur op. 105 (1925), ein Satz. (22 Min.)

„Karelia-Suite" op. 11 (1893), volkhaft, drei Sätze: Intermezzo—Menuett—Marsch. (17 Min.)

„Der Schwan von Tuonela", aus „Vier Legenden" op. 22 (1895), wehmütiges Märchen vom Sterben. (8 Min.)

„Finlandia" op. 26 (1900), sinfonisches Gedicht über die Heimat. (7 Min.)

„Tapiola" op. 112 (1925), sinfonisches Gedicht. Sibelius: „Weit dehnen sich die düsteren Wälder des Nordlands... In ihnen wohnt der große Gott des Waldes, und Geister weben im Dunkel". (16 Min.)

Frühere, weniger bekannte sinfonische Dichtungen sind u. a. „Eine Sage", „Pelleas und Melisande"; sehr bekannt die „Valse triste" aus der Schauspielmusik zu „Kuolema" (Järnefelt).

Violinkonzert d-Moll op. 47 (1904), zwei vorwiegend dem Solisten gehörende Ecksätze umschließen ein edel singendes Adagio. (43 Min.)

2 Violinserenaden op. 69 D-Dur und g-Moll (1912/13).

Kammer- und Klaviermusik:

Violin-Klavier-Duos der Opuszahlen 77, 78 und 79, darunter einige besonders charakteristische Stücke.

Streichquartett d-Moll op. 56 (1909), „Voces intimae" (innere Stimmen); rhapsodisch, landschaftlich: Allegro molto moderato–Vivace–Adagio–Allegretto–Allegro.

Klaviersonate, Walzer, Bagatellen, Rondinos, kleine Stücke op. 46, 67, 68 usw. Bekannt die Des-Dur-Romanze.

Vokalwerke:

Chorkantaten, darunter eine Akademische Festkantate, „Gesang der Athener", „Das Lied der Erde".

A-cappella-Chöre (besonders für Männerstimmen).

Zahlreiche Lieder op. 57, 60, 61.

Orchesterlieder, darunter eine berühmte Bariton-Ballade „Des Fährmanns Bräute" op. 33 (1897).

Bühnenwerke:

„Die Jungfrau im Turme" (1896), Oper.

„Scaramouche" (1913), melodramatische Pantomime.

Schauspielmusik zu verschiedenen Werken.

Siegl, Otto (geb. 1896, Österreicher), Kornauth-Schüler, wirkte zeitweise auch in Deutschland; modern bei romantischem Grundempfinden; bekanntgeworden durch Chorwerke (so das Oratorium „Eines Menschen Lied").

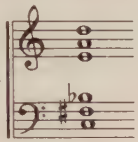
Silcher, Friedrich (1789–1860), wirkte vor allem als Universitätsmusikdirektor in Tübingen, sammelte deutsche Volkslieder (steuerte auch eigene Weisen bei wie „Ännchen von Tharau", „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten") und gab sie ein- und zweistimmig mit Klavier sowie für vierstimmigen Männerchor heraus. Auch theoretische Schriften; ferner beachtliche, kaum bekannte Klavierwerke.

Sinding, Christian (1856–1941, Norweger), neben Grieg der bekannteste norwegische Komponist, studierte wie dieser am Leipziger Konservatorium, wirkte in Berlin, Rochester (USA), schließlich endgültig in Oslo. Seine Anreger waren Grieg, Wagner, Brahms und die Neudeutschen. Er bevorzugte einen farbig-mächtigen Stil, wollte in aller Welt verstanden werden und stellt daher das „Gearbeitete" bewußt zurück. Kennzeichnend – wenn auch etwas übertrieben – sein berühmtes „Frühlingsrauschen" für Klavier, dann in zahllosen Instrumentierungen. Während die vielen Klavierwerke in Vergessenheit geraten, hört man noch seine 4 Sinfonien, auch seine 3 Violinkonzerte. Er schrieb ferner Kammermusik (meist mit dem Klavier als Klangträger), zahlreiche Lieder (darunter ein Liederkreis „Heimfahrt" op. 80), Chöre, die Oper „Der heilige Berg" (1914).

Sixt, Johann August (1757–1797), wirkte als Organist in Heilbronn und Straßburg, als Klavierpädagoge in Lyon, seit 1784 Kapellmeister in Donaueschingen. In seinen Sonaten und Trios steht das Klavier im Vordergrund.

Skalkottas, Nikos (1904–1949, Grieche), studierte u. a. bei Jarnach und Schönberg. Seine anfänglichen Erfolge (besonders in Berlin) ließen aus unbekannten Gründen nach. Skalkottas komponierte – in vereinfachter Zwölftonweise – schließlich nur noch für sich. Sein umfangreicher Nachlaß wird noch gesichtet. In der jüngsten Zeit wurden einige Kompositionen wieder mit Erfolg in Europa und Amerika aufgeführt.

Skrjabin, Alexander (1872–1915, Russe), frühzeitig bekannt als Pianist, viele Auslandsreisen; als Komponist dem Westen zugeneigt (Chopin, Wagner, Debussy), aus philosophisch-theosophisch-kultischen Erwägungen Mystiker, aber zu schwach, seine Ideen zu verwirklichen. In der Spätzeit zerspaltene Harmonik (atonal), Motivfetzen ohne motivischen (bewegenden) Sinn, schiebende Klangmassen, Riesenbesetzung von Orchester und Chor (bis zu 2000 Mitwirkende). Zum Instrumentalen sollte – um der Vollkommenheit willen – das Wort, die Farbe (Farbenklavier), der wahrnehmbare Duft treten. Mensch und Natur und Kunst und Mystik sollten gemeinsam zum großen Erlösungswerk führen – also ein größeres Gesamtkunstwerk, als je zuvor erdacht wurde. Baugesetzlich im Mittelpunkt der Spätzeit steht ein aus der Obertonreihe gewonnener „mystischer Akkord" C-Fis-B-e-a-d, also lauter (z. T. verminderte, z. T. übermäßige) übereinander liegende Quarten. Der Übergang zu einer solchen Schaf-

fens- und Anschauungsweise liegt zwischen den Opuszahlen 26 und 30. Schrieb v. a. Klavierwerke und Sinfonien. Bekannt „Le poème de l'extase" (1908).

Škroup, František (1801–1862, Tscheche), Kapellmeister in Prag und Rotterdam, schrieb als erster Opern auf tschechischen Text (u. a. „Der Drahtzieher" 1826), ferner 3 deutsche Opern; von ihm auch die Nationalhymne.

Slavenski, Josip (1896–1955, Jugoslawe), studierte in Budapest (Kodály), Prag und Paris, lehrte später in Belgrad, war ständig um Verschmelzung der verschiedensten Elemente mit den Mitteln der Neuen Musik bemüht. Ausgangspunkt war die Folklore seiner Heimat (1. Streichquartett, die Suite „Balkanophonia" 1927); die nächste Stufe bildete seine „Sinfonia oriente" (1934, mit Soli und Chor), in der über jede Weltreligion (einschl. der Musik!) in der jeweiligen Sprache gesungen wird; Endpunkt sollte eine „Heliophonie" (Sonnenklang) werden mit Soli, Chor, Orchester, elektronischen Instrumenten, Farbeffekten und Bühnendarstellung (nicht beendet).

Smetana, Friedrich, geboren am 2. März 1824 in Leitomischl (Böhmen),

Schüler der von Josef Proksch gegründeten und von seinen Söhnen weitergeführten „Prokschen Musikanstalt" in Prag, studierte auch bei Liszt. 1856–1860 Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft in Göteborg (Schweden); 1866 Kapellmeister des Prager Nationaltheaters; völliger Verlust des Gehörs zwang ihn, die Stellung 1874 aufzugeben. Er lebte als freier Komponist; gestorben am 12. Mai 1884 in der Landesirrenanstalt in Prag.

Smetana ist der eigentliche Begründer der tschechischen Kunstmusik im nationalen Sinne, die er mit einer ganzen Reihe von Werken sogleich zu internationaler Bedeutung emporgehoben hat. Geschult hat er seine musikalische Kunstsprache an den deutschen Klassikern, später vor allem an den Neudeutschen um Liszt, wobei er soweit ging, zu erklären: „Die absolute Musik ist für mich in jedem Genre bereits unmöglich." Das erworbene Können aber verwendete er dazu, der von ihm über alles geliebten tschechischen Volksmusik einen angesehenen Platz in der Kunstmusik der Welt einzuräumen.

Opern:

Nicht alle Opern Smetanas haben sich in aller Welt so durchsetzen können wie „Die verkaufte Braut“: das mag daran liegen, daß sie textlich einen verhältnismäßig engen geographischen Raum umschließen. Dennoch lebt in allen eine kräftige Mischung volkhaft-derber Heiterkeit, gesunden Wirklichkeitssinns und überwältigender Melodienfülle, die wegen ihrer Echtheit überall ansprechen kann.

„Die Brandenburger in Böhmen“ (1866, Text von Karl Sabina), ein allzusehr Wagner verpflichteter Versuch ohne Dauerwirkung.

„Die verkaufte Braut“ (1866, Text von Karl Sabina), heute als „die“ tschechische Volksoper betrachtet, doch anfangs kaum gewürdigt, allbekannt geworden erst nach der Wiener Aufführung von 1893 (Bearbeitung Max Kalbeck). Im Mittelpunkt steht die derbe Figur des Heiratsvermittlers Kezal, dem der arme Hans (niemand weiß, daß er Sohn des Bauern Micha ist) die geliebte Marie verkauft unter der Bedingung, daß niemand sie heiraten dürfe als ein Sohn Michas; der ahnungslose Kezal versteht darunter den Dummling Wenzel und wird geprellt, als die wahren Zusammenhänge bekannt werden. – 160 Min.

„Dalibor“ (1868, Text von Josef Wenzig). Die durchkomponierten Szenen wurden Smetana als Wagnerei angekreidet. – Dalibor, wegen eines (nicht ehrlosen) Totschlages eingekerkert, wird von seiner Anklägerin Milada geliebt, soll heimlich befreit werden. Doch die geplante Befreiung (die liebende Anklägerin schleicht in männlicher Verkleidung in den Kerker) mißlingt. Am Hochgericht ruft Milada zum Kampf auf, sie wird getötet, und der nun befreite Dalibor stirbt den Freitod.

„Die zwei Witwen“ (1874, die ursprünglich gesprochenen Dialoge wurden 1877 durchkomponiert, Text nach dem gleichnamigen französischen Lustspiel von Félicien Mallefille von F. Zúngel), komische Oper. Um einer jungen Witwe zu nahen, spielt ein junger Gutsbesitzer den Wilddieb und kartet – als dieses Spiel mißlingt – mit einer zweiten Witwe eine Eifersucht erregende Szene ab. – Von Eifersucht bis zum Jawort ist es nicht weit.

„Der Kuß“ (1876, Text von Elise Krasnohorská), musikalisch verfeinert, leitmotivisch verklammert, durchkomponiert. – Einen Kuß vor der Hochzeit will Vendulka nicht zulassen, entflieht in die Wälder, als sie deswegen verspottet wird, und kommt dort zu besserer Einsicht.

„Das Geheimnis“ (1878, Text von Elise Krasnohorská), das Leitmotivische tritt etwas zurück, Volksmelodik und Volksrhythmen bilden den Untergrund. – Das Geheimnis ist nicht, wie angenommen wird, ein verborgener Goldschatz, sondern ein unterirdischer Gang, der ins Zimmer der Geliebten führt.

„Libussa“ (1881, aber schon neun Jahre zuvor geschrieben, Text von Josef Wenzig, vgl. auch Grillparzers gleichnamiges Werk), eine Festoper, offenkundig von Wagners „Meistersingern“ beeinflußt. – Das Volk will keinen der feindlichen Brüder Chrudos und Stahlav zum Gemahl der Fürstin Libussa wählen; erst als die Brüder sich versöhnen, kniefällig die Fürstin und den von ihr selbst gewählten Gemahl um Verzeihung bitten wollen, kommt es zu Frieden und zu Glück (Verherrlichung der Geschichte des Landes in „lebenden Bildern“).

„Die Teufelswand“ (1882, Text von Elise Krásnohorská), die schwächste Oper Smetanas, weil Ausgleich der Stile in dieser „romantisch-komischen Oper“ nicht gelungen ist. – Allerlei Verwicklungen zwischen dem Teufel und einem schuldig gewordenen Einsiedler, einem in die Tochter seiner Jugendgeliebten verliebten Hauptmarschall, einem treuen Ritter; alle Probleme lösen sich, als das junge Mädchen sich opfern will, um den Teufel daran zu hindern, durch eine mächtige Felsenwand den Lauf der Moldau zu stauen und die Menschen ertrinken zu lassen.

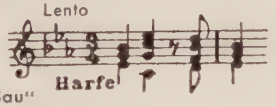
Sinfonische Dichtungen:

Da für Smetana „...absolute Musik... unmöglich“ war, hat er keine Sinfonien, sondern sinfonische Dichtungen geschrieben, die er nach dem Beispiel der Neudeutschen mit Programmüberschriften und ausführlichen Inhaltsangaben versah; doch steckt gerade in seinen Orchesterwerken viel klassische Arbeit und romantische Stimmung. Diese Einflüsse von außen haben dazu beigetragen, seine betont tschechischen Sinfoniedichtungen in aller Welt verständlich zu machen. Dagegen sind die frühe „Triumphsinfonie“, die sinfonischen Dichtungen „Wallensteins Lager“, „Richard III.“, „Hakon Jarl“ so gut wie vergessen.

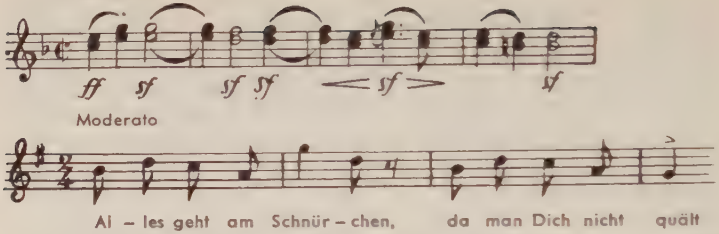
„Mein Vaterland“ (1875–80), sechs sinfonische Dichtungen, künstlerisches Bekenntnis zur Heimat. Im Gewande des sagenhaften Sängers Lumír berichtet er von Helden, Geschehnissen und Landschaften:

Vyšehrad. – Bau, Herrlichkeit und Verfall der Burg der Herzöge und Könige. Vier Harfenakkorde geben das musikalische Grundmotiv, das für alle sechs Werke bestimmend bleibt. – 15 Min.

Smetana
„Vyšehrad“



„Die Moldau“

„Die verkaufte Braut"

Die Moldau. – Tonmalerische Darstellung des langsam anwachsenden Stroms und der von ihm durchflossenen Landschaften mit ihren Bewohnern bis hin zu den Mauern des Vyšehrad. – 12 Min.

Šárka. – Kampf böhmischer Amazonen gegen böhmische Ritter. Die Heldenjungfrau Šárka erschlagt schließlich mit ihren Gefährtinnen die trunkenen Ritter. – 10 Min.

Aus Böhmens Hain und Flur. – Landschaftsbilder, ländliche Feste, jubelnde Hochstimmung, in die das feierliche Vyšehradmotiv erinnernd hineinklingt. – 13 Min.

Tábor. – Berg der Verklärung Christi, nach dem der Hussitenführer Ziska sein Kriegslager bezeichnete. Eine anschauliche Darstellung des allmählich um sich greifenden Hussitenaufstands und der sich anschließenden kriegerischen Auseinandersetzung. Sinfonische Fantasie über den Hussitenchoral „Die ihr seid die Kämpfer Gottes". – 13 Min.

Blaník. – Wohl weiden Hirten ihre Ziegen auf dem Berg Blaník, der die Hussitenkämpfe gesehen; doch innen traumen und raunen die Seelen der gefallenen Helden, wollen weiterkämpfen für ihren Glauben und ihre Heimat. Choralthema aus „Tábor" kehrt daher wieder. – 13 Min.

Kammermusik:

Die Abneigung Smetanas, absolute Musik zu schreiben, dringt selbst in seine Kammermusik ein, also ein Gebiet, auf dem die absolute Musik sonst in reinster Form erscheint.

Streichquartett e-Moll „Aus meinem Leben" (1876). Den ersten drei Satzen (aufzuckendes Kopfmotiv der Bratsche) ist der vierte gegenüber gestellt: „Ungestilltes Sehnen der Jugendzeit" bildet den Inhalt des ersten Allegro vivo; das tänzerische Scherzo enthält eine Polka; der langsame Satz quillt melodios über von der „Seligkeit der ersten Liebe". Dann der dreigeteilte Schlußsatz: 1. „Die Erkenntnis der nationalen Musik", 2. „Das verhängnisvolle Erklingen im Ohr vor der Ertaubung", 3. „Ergebung in ein unabwendbares Schicksal"; gegen Ende tauchen Gedanken der früheren Sätze wieder auf.

Klaviertrio g-Moll (1885). Trotz straffer Thematik, die sich zur Verarbeitung eignen würde, mehr darstellend, erzählend, wenn auch ohne hinweisende Überschriften: volkhaft im Klang, doch persönliche Note. Drei Sätze (Scherzo mit zwei Trios).

Klaviermusik:

Hervorzuheben vor allem die Stücke mit Einschlag aus der Nationalmusik. Zunächst die musikantischen „Polkas" (1855-61), dann die „Tschechischen Tänze" (1879), in der Art der Tanzszenen aus „Die verkaufte Braut"; nicht so bezeichnend fur Smetana sind die „Träume", sechs Charakterstücke aus dem Jahre 1875.

Ferner Männer- und gemischte Chöre, ein Shakespeare-Festmarsch.

Spohr, Louis (1784–1859), lernte fruh das Geigenspiel, mit fünfzehn Jahren herzoglicher Kammermusiker in Braunschweig; als Geiger und Komponist viel auf Auslandsreisen. Wirkte 1805 in Gotha, 1812–15 Kapellmeister in Wien, ab 1817 in Frankfurt, von 1822 bis zu seiner Zwangspensionierung (1857) Hofkapellmeister in Kassel. – 9 Sinfonien (eine für zwei Orchester), 15 Violinkonzerte (eines „In Form einer Gesangsszene"), Konzert für Streichquartett und Orchester, 4 Klarinettenkonzerte, mehr als drei Dutzend Streichquartette (davon 4 Doppelquartette und 6 mit solistisch gefuhrter erster Geige), zahlreiche weitere Kammermusikwerke und Chorkompositionen, 10 Opern (u. a. „Faust" 1816, „Jessonda" 1823). Als auffallende Eigentümlichkeiten von Spohrs Schreibweise werden seine sehr weiche Chromatik und seine Kleintriller genannt.

Spontini, Gasparo (1774–1851, Italiener), seit 1805 in Paris als Hofkomponist der Kaiserin Joséphine, dann Ludwigs XVIII., 1820–41 preußischer Generalmusikdirektor in Berlin. Wendig von der Buffooper bis zu Gluck, von der Empireoper bis zur großen Oper; bedacht auf eindrucksvolle Mittel (berühmte Dekorationen); schrieb mehr als ein Dutzend Opern, darunter „Die Vestalin" (1807), „Fernando Cortez" (1809), „Olympia" (1819; übers. von E. T. A. Hoffmann; im Wettstreit mit Webers „Freischutz" unterlegen), „Lalla Rookh" (1821; umgearbeitet als „Nurmahal oder Das Rosenfest von Kaschmir").

Stamitz, Johann (geb. 1717 zu Deutsch-Brod/Bohmen, gest. 1757 in Mannheim), hervorragender Geiger, wirkte seit 1741 in Mannheim und wurde der Begründer und erste Vertreter der sogen. „Mannheimer Schule". Er machte die kurfürstliche Kapelle in wenigen Jahren zum besten Orchester der Welt. Mit ihr fuhrte er seine stilistisch umwalzenden Orchesterkompositionen auf: Die thematische Arbeit und der schnelle Ausdruckswechsel, die fließenden Stärkegrade und neuen Klangmöglichkeiten (Einführung des Horns im Orchester geht z.B. wesentlich auf ihn zurück) waren Neuerungen, die teils heftig bekämpft, teils stürmisch begrußt und nachgeahmt wurden. In London und Paris riß man sich um den Komponisten und Diri-

genten Stamitz. Besonders Haydn hat auf Stamitzens Stil zurückgegriffen, so daß dieser für die ganze Folgezeit (Mozart, Beethoven) maßgebend wurde. Stamitz schrieb 74 Sinfonien, zehn Orchestertrios, viele Violinkonzerte und Kammermusikwerke.

Steffani, Agostino (1654–1728, Italiener), studierte in Padua, vor allem in München (Kerll), dann in Rom und Paris. Nicht nur bedeutender Komponist, sondern auch Diplomat, wurde Bischof, war mit Leibnitz befreundet. Wirkte vor allem in München, Hannover, Düsseldorf. Hauptwerke: Kammerduette, Stabat mater (sechsstimmig mit Streichern und Orgel), Motetten, Kantaten, Opern im spätvenezianischen Stil, die auch Händel beeinflußt haben; unter diesen „Solon" (1685), „Niobe" (1688), „Heinrich der Löwe" (1689, zur Einweihung der neuen Oper in Hannover), „Arminius" (1707).

Stephan, Rudi (1887–1915), Schüler von Sekles, stößt innerhalb der erweiterten Tonalität sehr stark vorwärts, vertikal und linear zugleich; sein Klanggefühl richtet sich streng nach den Besonderheiten der Instrumente; Vorläufer der Neuen Musik. Bekannt: „Musik für sieben Saiteninstrumente" (1912), „Musik für Geige und Orchester" (1912), „Musik für Orchester" (1913), Oper „Die ersten Menschen" (1920, Text Otto Borngräber).

Stieber, Hans (geb. 1886), Komponist kunstvoll gesetzter Chorwerke (u. a. „Die singende Quelle" 1933) und wirkungsvoller Opern, deren Texte er selbst schrieb; u. a. „Der Sonnensturmer" (1921), „Der Eulenspiegel" (1936), „Der Dombaumeister" (1942), „Rübezahls Brautfahrt" (1944); ferner Lieder und Kammermusik.

Stockhausen, Karlheinz, geboren am 22. August 1928 in Modrath b. Köln,

studierte u. a. bei Frank Martin und Olivier Messiaen, arbeitet am Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks Köln. Stockhausen ist (von seiner rein musikalischen Begabung abgesehen) Phonetiker, Physiker, Mathematiker. Sein Streben ist darauf gerichtet, schlechthin alles, was mit der modernen Musik zusammenhängt, in materialgerechte Beziehung zu setzen, – von der Ton-, Klang- und Geräuscherzeugung angefangen, weiterführend über die Komposition (wörtlich zu nehmen als „Zusammensetzung") und über die Aufführung bis hin zum Hörer selbst. Das von ihm bisher Geschaffene scheint ihm weniger bedeutend als Werk an sich denn als schrittweises, sehr selbstkritisches Vordringen in neuzuordnende, umfangreiche, zusammenhängende, logisch aufeinander bezogene Gesamt-Ton-Klang-Geräusch-Welten. Er arbeitet z. B. mit Tabellen, in denen Reihe / Umkehrung der Reihe /

Paul Hindemith

Carl Schuricht

Dietrich Fischer-Dieskau als Don Giovanni und Erika Köth als Zerline in Mozarts „Don Giovanni" bei der Neueröffnung der Deutschen Oper in Berlin am 24. 9. 1961

Krebs / Umkehrung des Krebses in elf Transpositionsmöglichkeiten dargelegt sind, benutzt nicht Themen, sondern „Strukturen", also Tonintervalle als Bausteine, müht sich um Raum- und Zeitdimensionen in durchaus neuer Art, gleich ob mit elektronischen oder „herkömmlichen" Instrumenten. Einige Bemerkungen zu charakteristischen Werken mögen das verdeutlichen:

„Klavierstück XI" (1958). Größe des Notenblattes: 0,5 qm. 19 verschiedene, verschieden lange „Gruppen". Der Spieler beginnt mit einer beliebigen Gruppe in beliebiger Geschwindigkeit, Lautstärke, Anschlagsart. Er findet am Ende der Gruppe eine Anweisung für Geschwindigkeit, Lautstärke, Anschlagsart und nimmt diese als Spielanweisung für eine beliebige andere Gruppe. Die Wahl der Gruppen, ihre Reihenfolge, auch das Weglassen einer oder mehrerer Gruppen steht im Belieben des (auf diese Weise zum aktiven Mitgestalten aufgerufenen) Spielers.

„Zeitmaße" (1956) für Oboe, Flöte, Englischhorn, Klarinette, Fagott. Ein Satz, aber fünf grundsätzlich verschiedene Tempi: 1. durch Metronom festgelegt, 2. „so schnell wie möglich" (abhängig vom jeweils bestimmenden Instrument), 3. „so langsam wie möglich" (abhängig vom Umfang der Tongruppe, die auf einem einzigen Atem geblasen werden kann), 4. „schnell – verlangsamen" (jede Tongruppe wird sehr schnell begonnen und dann bis auf ein Viertel der Anfangsgeschwindigkeit verlangsamt), 5. „langsam – beschleunigen" (umgekehrt wie bei 4.).

„Gruppen für 3 Orchester" (1958). Dabei ergibt sich (zitiert nach Stockhausen selbst) „die Notwendigkeit, mehr oder weniger lange Gruppen von Klängen, Geräuschen und Klanggeräuschen in verschiedenen Tempi gleichzeitig darzustellen. Um das richtig spielen und hören zu können, wurde ein großes Orchester von 109 Spielern in drei kleinere Orchester aufgeteilt; jedes Teilorchester muß von seinem eigenen Dirigenten geleitet und mit genügendem Abstand von den beiden anderen im Raum aufgestellt werden". Sie sind etwa gleich stark besetzt (Holz-, Blech-, Zupf- und Streichinstrumente, jede Gruppe unterteilt in eine Klanggruppe mit genau bestimmten Tonhöhen und eine Geräuschgruppe mit annähernd bestimmten Tonhöhen; dazu „Verbindungsinstrumente" zwischen Klang und Geräusch). „Die Ähnlichkeit der drei Orchesterbesetzungen ergab sich aus der Forderung, Tongruppen im Raum von einem Klangkörper zum anderen wandern zu lassen, gleichzeitig voneinander ähnliche Klangstrukturen aufzuteilen; jedes Orchester sollte den anderen zurufen, Antwort oder Echo geben können" (zitiert nach „Melos" 1958, S. 318/319).

„Gesang der Jünglinge im Feuerofen" (1956). Elektronisch mit teils betexteter und teils textloser Gesangsstimme. Rings um die Hörer sind 5 Lautsprechergruppen im Raum verteilt, aus denen die Klänge und Geräusche bald gemeinsam, bald nacheinander, bald mit Links- und bald mit

Rechtsdrehung ertönen. Auf Grund der Aufführungserfahrung glaubt Stockhausen, für diese Raummusik andere Hörräume vorschlagen zu müssen: „. . . ein kugelförmiger Raum, der rundum mit Lautsprechern versehen ist. In der Mitte dieses Kugelraums hinge eine schalldurchlässige, durchsichtige Plattform für die Hörer" (Stockhausen).

„Studie I und II" (1954), frühe elektronische Versuche.

„Carré für vier Orchester und Chöre" (1960; Orchester und Chöre an den vier Saalwänden, die Zuhörer in der Mitte, vier Dirigenten, elektronische Klangstrukturen.

Stolz, Robert (geb. 1880, Österreicher), später Vertreter der Wiener Operette, die er durch einen Schuß Offenbach vor Sentimentalität zu bewahren sucht, sorgfältige Arbeit, gepflegte Melodik. Bisher mehr als 60 Bühnenwerke, so „Das Glücksmädel" (1910), „Die Tanzgräfin" (1921), „Wenn die kleinen Veilchen blüh'n" (1932), „Venus in Seide" (1932), „Der verlorene Walzer" oder „Zwei Herzen im Dreivierteltakt" (1933), dazu mindestens ebensoviele Tonfilmmusiken, Wiener Lieder, Schlager wie „Im Prater blüh'n wieder die Bäume", „Adieu, mein kleiner Gardeoffizier".

Stradella, Alessandro (um 1645-1682 [ermordet], Italiener), seinerzeit berühmter Sänger und Geiger; eines seiner Liebesabenteuer wurde von Flotow zu einer Opernhandlung benutzt. Schrieb Kantaten, Oratorien, Kammermusik, Madrigale, Duette, Arien, Concerti grossi, unbekannt gebliebene Opern.

Straus, Oscar (1870-1954, Österreicher), Schüler von Max Bruch, schrieb anfangs „ernste" Musik (Chorwerk, Opern, Ballette u. a.), war Kapellmeister, wurde berühmt als Komponist der jüngeren Wiener Operettenschule und als Schlagerkomponist. Alles überragender Erfolg „Ein Walzertraum" (1907, Neufassung 1951. Gefühlvolles Spiel um einen wider Willen verheirateten Leutnant Niki, der lieber zu Franzi und ihrer Damenkapelle schleicht. „Leise, ganz leise klingt's durch den Raum"). Ferner u. a. „Der tapfere Soldat" (1908), „Der letzte Walzer" (1920), „Ihr erster Walzer" (1950). Musik zu dem Schnitzler-Film „Reigen".

Strauß, Johann, geboren am 25. Oktober 1825 in Wien. Sein Vater gleichen Namens (daher die Unterscheidung in Johann Strauß „Vater" und „Sohn") war aus der Kapelle von Joseph Lanner hervorgegangen, hatte mit 21 Jahren eine eigene Kapelle gegründet und Lanner Konkurrenz gemacht (wie es ihm selbst später mit seinem Sohn erging) und war 1835 Hofballdirektor geworden (lebte 1804-1849). Johann Strauß (Vater) wollte seine Söhne Johann, Josef und Eduard keinesfalls in seinen Beruf hineinwachsen lassen. Johann und Josef aber nahmen Unterricht, und 1844 führte Johann Strauß (Sohn) erstmalig beim „Dommayer" in Hietzing seine eigene Kapelle vor. Scharfe Aus-

einandersetzungen mit dem Vater folgten, aber der Sohn setzte sich durch, wurde von Rußland bis Amerika in aller Welt bekannt und stellte den Ruhm seines Vaters, dessen Kapelle er nach seinem Tod mit übernahm, als Kapellmeister wie als Komponist in den Schatten. Von Strauß (Vater) sind etwa 250 Tänze bekannt, von Strauß (Sohn) mehr als 470. Gestorben am 3. Juni 1899 in Wien. – Dem „Walzerkönig" Johann Strauß huldigten die unterhaltungsbedürftigen Amerikaner und Russen, die tanzseligen Wiener und Berliner, aber auch „ernste" Komponisten wie Brahms und Wagner; selbst die jüngste Entwicklung der Operette und der Tanzmusik haben den Ruhm des „Strauß-Walzers" nicht schmälern können. Weltberühmte Dirigenten unserer Zeit (Furtwängler, Kleiber, Böhm, Karajan und zahlreiche andere) führen immer wieder Walzer von Strauß auf oder spielen sie mit hervorragenden Orchestern für Schallplatte und Tonband.

Diesen Erfolg verdankt der Komponist seinem Reichtum an melodischen, oft rhythmisch spritzigen Einfallen, seiner ständigen Schulung an Meisterwerken der ernsten Kunst (er spielte am liebsten Kammermusik) und der unablässigen Beobachtung des Publikums. Er ist der Meister des Tanzliedes schlechthin; in dieses vermag er melodisch, rhythmisch, instrumental, vokal soviel hineinzukomplimentieren, daß es selbst in kunstloser Reihung als Ganzes, als geschlossenes Kunstwerk wirkt. Schlichte Aneinanderreihungen mit Einleitung und Koda sind nicht nur die meisten seiner Walzer usw., sondern auch die „Fledermaus-Ouverture", die man als zusammenhangloses Potpourri bezeichnen würde, stammten deren Einzelglieder nicht von Johann Strauß. Die Tänze erwuchsen der Wiener Welt des 19. Jahrhunderts. Die Operetten (die erste schrieb er erst mit 46 Jahren) sind angeregt durch Männer wie Suppé und Offenbach, ohne daß irgendwo von Abhängigkeit die Rede sein könnte. Da Strauß mit den Textbüchern seiner Operetten nicht immer Glück hatte, sind einige Bühnenwerke heute so gut wie vergessen; nicht vergessen aber sind die in diesen enthaltenen Tanzmelodien, die meist in irgendwelchen Zusammenstellungen und für allerlei Arrangements weiterblühen. Zu beachten ist, daß Strauß in seinen Meisteroperetten die Tänze vielfach dramaturgisch einbaut; am deutlichsten in der Gefängnisszene der „Fledermaus", vergleichbar mit Beckmessers Szene in der morgendlichen Werkstatt des Hans Sachs.

Operetten:

„Indigo" (1871, Text Leo Stein und Carl Lindau, 1906 Neufassung von E. Reiterer als „Tausendundeine Nacht"), Traumerzählung von einem orien-

talischen Fürsten, der gegen den Widerstand der reaktionären Kreise die Ehe durchsetzt.

„Karneval in Rom" (1873).

„Die Fledermaus" (1874, Text C. Haffner und R. Genée). Der Rentier Eisenstein hatte früher einmal seinen Freund Dr. Falke betrunken im Kostüm einer Fledermaus dem Spott ausgesetzt, nun rächt sich Falke mit einem Gegenstreich. Er entfesselt auf dem Fest des Prinzen Orlofsky (Hosenrolle) eine Verwechslungs- und Verwirrungskomödie, die sich erst am nächsten Morgen im Gefängnis aufklärt. Hauptnummern: „Glücklich ist, wer vergißt", „'s ist mal bei mir so Sitte", „O je, o je, wie rührt mich das", „Mein Herr Marquis", „Brüderlein und Schwesterlein". – 150 Min.

„Cagliostro in Wien" (1875, Text Zell und Genée, Neufassung 1941 von G. Quedenfeldt, musikalisch von Karl Tutein). Cagliostro als Hypnotiseur in politischen Angelegenheiten, Goldmacher, Wundermann. – Brahms: „Dieser Strauß trieft ja von Musik".

„Prinz Methusalem" (1877, Neufassung 1931), selten aufgeführt trotz einer erfolgssicheren Rolle für einen Charakterkomiker.

„Blindekuh" (1878).

„Das Spitzentuch der Königin" (1880).

„Der lustige Krieg" (1881, Text Zell und Genée, daraus der Walzer „Nur für Natur". Trotz Neubearbeitungen nicht erfolgreich.

„Eine Nacht in Venedig" (1883, Text Zell und Genée, später von Krenek bearbeitet). Der Herzog will Barbara, die junge Gattin eines alten Senators, gewinnen, bekommt aber zwei falsche Barbaras vorgesetzt. Berühmt: „Komm in die Gondel", „Treu sein, das liegt mir nicht".

„Der Zigeunerbaron" (1885, Text nach M. Jokai von I. Schnitzer). Der Schweinezüchter Szupan möchte dem jungen Barinkay seine Güter abluchsen, z. B. durch Vermählung mit seiner Tochter Arsena; diese (sie hebt einen anderen) will nur einen Baron. Darauf wird Barinkay von den Zigeunern zum Zigeunerbaron ausgerufen, tut sich mit dem Zigeunermädchen Saffi zusammen, opfert für den Krieg einen gefundenen Schatz, verläßt Saffi, als er hört, sie sei eine Paschatochter, zieht (wie Szupan) in den Krieg, wird ein Held, geadelt und nun ebenbürtiger Gemahl der Paschatochter. „Hochzeitskuchen, bitte zu versuchen", „Wer uns getraut", „Ja das Schreiben und das Lesen", „Schatzwalzer". – 150 Min.

„Simplicius" (1887).

„Ritter Pazman" (1892, als Oper gedacht).

„Fürstin Ninetta" (1893).

„Jabuka" (1894).

„Waldmeister" (1895).

„Die Göttin der Vernunft" (1897).

„Wiener Blut" (1899, Text V. Leon und L. Stein; die Musik mit Einverständnis von Strauß aus vielen Einzelwerken zusammengestellt). Aus einem langweiligen Landedelmann, den seine lebenslustige Wiener Frau verläßt, wird ein Lebemann mit etlichen Wunschen nach Frauen, doch finden sich die Angetrauten wieder zusammen unter dem Einfluß des Wiener Blutes.

„Aschenbrödel" (1899), ein Ballett.

Tänze:

„Morgenblätter".

„An der schönen blauen Donau" (die inoffizielle Hymne Wiens), eigentlich für Männerchor.

„Künstlerleben".

„Wein, Weib und Gesang".

„Kaiserwalzer".

„G'schichten aus dem Wiener Wald".

„Rosen aus dem Süden".

„Fruhlingsstimmenwalzer" (mit Koloratursopran).

„Accelerationen".

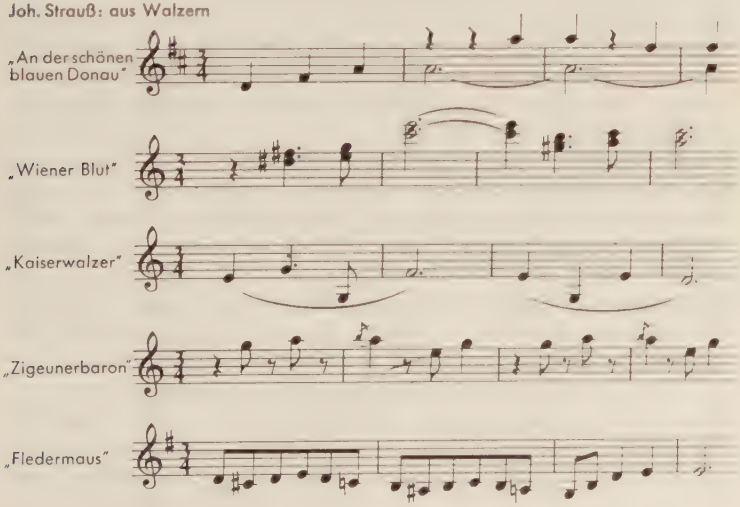
„Wiener Blut"

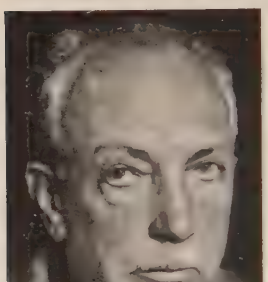
„Pizzikatopolka".

„Annenpolka".

„Tritsch-Tratsch-Polka".

Ferner eine kaum zu ubersehende Zahl von Walzern, Polkas, Galopps, Märschen, Quadrillen u. a. (z. T. aus Bühnenwerken).

Joh. Strauß: aus Walzern

Strauss, Richard, geboren am 11. Juni 1864 in München als Sohn des Hornisten Franz Strauss (1822–1905), durch die Mutter verwandt mit der Familie Pschorr. Unterricht (besonders Violine und Klavier) in seiner Vaterstadt. Bülow zog ihn frühzeitig nach Meiningen, wo er 1885 die Kapellmeisterstelle übernahm. 1886–89 an der Münchener Oper, 1889–94 an der Hofoper in Weimar, 1894–98 abermals in München, anschließend in Berlin (dort Generalmusikdirektor). 1919–24 Leiter der Wiener Staatsoper. Danach vorwiegend freischaffender Komponist, Gastdirigent in aller Welt, energischer Kämpfer für die Rechte der Tonkünstler. 1933 bis 35 Präsident der Reichsmusikkammer, damals mit respektvoller Kritik beobachtet, später deswegen angefeindet. Er erwarb die österreichische Staatsbürgerschaft, lebte vorübergehend in der Schweiz. Gestorben am 8. September 1949 in seinem Heim zu Garmisch, in dem viele seiner Meisterwerke entstanden waren. Er ist nicht verwandt mit den Wiener Walzerkomponisten.)



Als Richard Strauss im Alter von 85 Jahren starb, hatte er – von allen Zeitströmungen unberührt – sechs Jahrzehnte lang sein Vaterland und die Welt als repräsentativster, glanzendster Komponist beherrscht, und dieser Ruhm ist noch heute nicht verblaßt, auch wenn einige seiner Werke mehr an den Rand des musikalischen Bewußtseins geraten sind (was ja für jeden Künstler gilt). So hell erstrahlt dieser Ruhm, daß daneben sein Wirken als unvergleichlicher Dirigent großer Bühnen- und Konzertwerke von Mozart über Beethoven, Brahms, Wagner bis hin zu seinen eigenen Kompositionen ebenso verblaßt wie sein mannhaftes, erfolgreiches Eintreten für seine musikalischen Standesgenossen aller Schichten.

Daß Strauss einmal zum Führer der Allermodernsten ausgerufen wurde, war nicht vorauszusehen, wurde er doch im Vaterhaus streng konservativ erzogen; dort schwor man auf die Tradition, die mit Brahms endete, und kämpfte energisch gegen Wagner. Die Frühwerke des jungen Strauss lassen das noch erkennen. Aber die Fülle der inneren Gesichte, die naturhafte Eigenständigkeit ließ sich nicht in vorgeschriebene Bahnen lenken. Der selbstverantwortliche Künstler schuf sich die ihm gemäßen Ausdrucksmittel und setzte sie so ein, wie es seiner Ehrfurcht vor allem Großen der Vergangenheit und seinem Zwang zur Selbstverwirklichung entsprach. Mozart, Beethoven, Brahms und Wagner wurden seine Leitbilder, die Neudeutschen um Liszt seine äußeren Anreger. Der Reichtum seiner Einfälle, seine kompositionstechnische Begabung, sein viel bewunderter Klangsinn für Stimmen und Instru-

mente wie für deren Mischung, seine Sicherheit im Formalen, sein kühnes Vorantreiben scheinbar nicht mehr ausbaufähiger Harmonieentwicklungen, dann wieder ein weises Zurücknehmen und Maßhalten – das alles lag zwar in den verschiedenen Epochen der von ihm erlebten Zeit mehr oder weniger offen zutage, doch hat er kraftvoll-aktiv daran mitgewirkt. So wurde er zum Repräsentanten verschiedener von ihm mitgeschaffener Zeitstile. Ein Teil seines Schaffens ist dem großbürgerlichen „Salon" um die Jahrhundertwende verhaftet, ein anderer dem Wien der Habsburger vor dem 1. Weltkrieg, wieder ein anderer der griechischen Antike in ihrer Heiterkeit wie in ihrem düsteren Schicksalszwang; der spanische Don Juan spornt ihn zu Orchesterrausch an, der altfranzösische Couperin leitet ihn zu feinziselierten Kammergebilden. Immer mit wachem Intellekt, doch stets aus dem musikalischen Grundgefühl schaffend, ging er zwar auf vielen Straßen, doch nur selten auf Irrwegen, weil er stets das Ganze überschaute. Strauss war als Künstler ein deutscher Weltbürger bayerischer Herkunft.

Bühnenwerke:

Bei allen Werken von Strauss – nicht nur bei den Bühnenschöpfungen – ist die Wahl der zugrunde gelegten Dichtungen wesentlich. Besonders fruchtbar war die Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal (1874–1929).

„Guntram" (1894, Bearbeitung 1940, Text vom Komponisten). Völlig unter Wagners Einfluß stehendes Erstlingswerk. (3 Akte; 120 Min.)

„Feuersnot" (1901, Text von Ernst v. Wolzogen). Mit Zeitglossen und persönlichen Anspielungen auf das Spießertum durchsetzter Sagentext. Der von der Bürgermeistertochter Diemut und ihren Freundinnen gefoppte Liebhaber Kunrad läßt durch Zaubermacht die Lichter der ganzen Stadt verlöschen, um sich zu rächen. Die „Feuersnot" ist gebannt, nachdem Diemut ihm ihre Liebe bekennt. Musikalisch trotz eigener Stilansätze noch im Banne Wagners. (Singgedicht in einem Aufzug; 85 Min.)

„Salome" (1905, nach Oscar Wilde, Übersetzung Hedwig Lachmann). Vergeblich umwirbt Salome den Propheten Jochanaan, dessen Mund sie zu küssen begehrt. Herodes, der sich und seine Stieftochter von den peinigenden Gedanken an den Propheten ablenken will, bittet Salome, für ihn zu tanzen, und schwört, ihr dafür jeden Wunsch zu erfüllen. Nach dem Tanz fordert Salome das Haupt des Propheten und zwingt den Widerstrebenden zur Einlösung seines Versprechens. Das Haupt Jochanaans wird ihr auf einer silbernen Schüssel gebracht. Als sie seinen Mund küsst, befiehlt Herodes, Salome zu töten. Erste Sinfonieoper, da nach sinfonischen Gesetzen aufgebaut. (1 Aufzug; 100 Min.)

„Elektra" (1909, Text Hugo v. Hofmannsthal). Elektra ist nach der Ermordung ihres Vaters durch ihre Mutter von Rache erfüllt, die sie gemeinsam mit ihrem Bruder Orest ausüben will. Als Orest heimkehrt, treibt sie ihn

zum Mord an der Mutter und deren Geliebten. Der Siegesrausch über die vollzogene Rache versetzt sie in höchste Ekstase, auf deren Höhe sie tot zusammenbricht. Sinfonieoper, naturalistisch und realistisch. (1 Aufzug; 110 Min.)

„Der Rosenkavalier" (1911, Text Hugo v. Hofmannsthal). Oktavian, Liebhaber der Feldmarschallin, wird von ihr zum Brautwerber für ihren vertrottelten Vetter Ochs von Lerchenau bestimmt. Dabei verliebt er sich in die junge Braut Sophie, die sich über Ochs' Gebaren entsetzt. Oktavian stellt Ochs eine Falle, in die er hineinfällt und sich als Bräutigam unmöglich macht. Die Marschallin erkennt die Liebe zwischen Oktavian und Sophie und verzichtet. Melodienreich, berühmte Walzerszenen. (3 Aufzüge; 4 Std.)

„Ariadne auf Naxos" (1912, Neufassung 1916, Text Hugo v. Hofmannsthal). Ein reicher Wiener will seinen Gästen in einer Aufführung gleichzeitig eine ernste Oper und eine Komödie bieten. Der Versuch gelingt: Die von Theseus verlassene Ariadne verzehrt sich in Trauer und Todessehnsucht, von der die heiteren Spiele der Komödianten sie nicht abzubringen vermögen. Den ankommenden Bacchus hält Ariadne für den Todesboten und sinkt in seine Arme. Plötzlich erwachende Liebe erfüllt Ariadne mit neuem Lebensmut und verwandelt Bacchus, den Halbgott, zum Menschen. (Vorspiel und 1 Aufzug; 135 Min.)

„Die Frau ohne Schatten" (1919, Text Hugo v. Hofmannsthal). Die Kaiserin ist ein Jahr nach ihrer Vermählung noch ohne Schatten (Symbol für Unfruchtbarkeit) und soll darum in das Geisterreich, aus dem sie stammt, zurückkehren. In ihrer Not überredet sie eine arme Färberfrau zum Verkauf ihres Schattens. Als sie aber das Unglück erkennt, das sie damit über den Färber und seine Frau gebracht hat, verzichtet sie. Märchenhafte Auflösung. Trotz hoher musikalischer Schönheiten wenig Erfolg. (3 Akte, $3^1/_2$ Std.)

„Intermezzo" (1924, Text Richard Strauss, Anspielungen auf das Privatleben des Komponisten). Blick in das bürgerliche Dasein des Komponisten: die Frau des Kapellmeisters Robert Storch,') läßt sich als Strohwitwe den Hof machen, beantragt aber Scheidung, als sie den vermeintlich an ihren Mann gerichteten Brief einer Mieze Maier liest. Nach Klärung des Irrtums und allerlei Hin und Her wird die „glückliche Ehe" wiederhergestellt. Meisterhaftes Parlando, versteckte Anspielungen. (2 Aufzüge; 130 Min.)

„Die ägyptische Helena" (1928, Text Hugo von Hofmannsthal, Neufassung 1933). Die antike Sage von den zwei Helenen (dem nach Troja versetzten Scheinbild und der wirklichen in Ägypten) mit moderner Seelenproblematik und Märchenzauber neu gestaltet. (2 Akte)

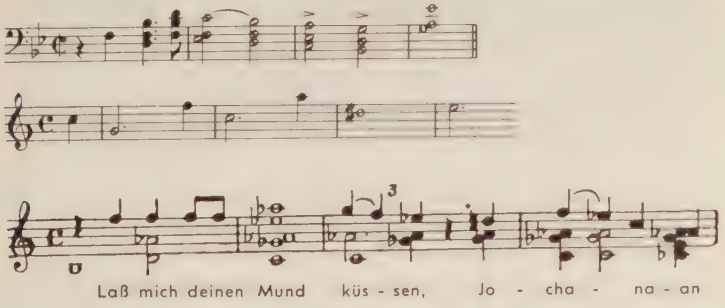
„Arabella" (1933, Text Hugo v. Hofmannsthal). Der verschuldete Graf Waldner möchte, um seine Lage zu retten, seine schöne Tochter Arabella reich verheiraten. Arabella erkennt in dem von ihrem Vater ohne ihr Wissen ausgesuchten Bräutigam „den Richtigen". Nach allerlei mißverständlichen Verwicklungen durch die Schwester Zdenka kommt alles zum glücklichen Ende. Melodienfroh, sinfonische Zwischenspiele. (3 Akte; 3 Std.)

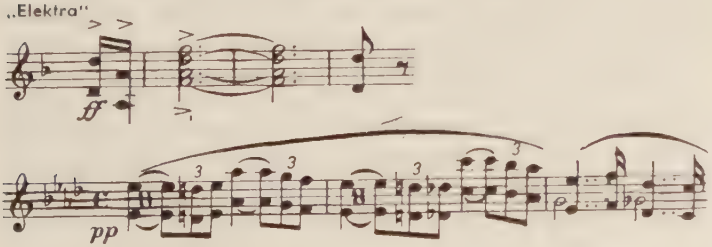
„Die schweigsame Frau" (1935, Text nach Ben Jonson von Stefan Zweig). Der sehr geräuschempfindliche Morosus beschließt, seinen Neffen, der ihm als Sänger und Ehemann einer Sängerin zuviel Lärm produziert, zu enterben und selber eine junge, stille Frau zu heiraten. Listig stiftet der Neffe eine Scheinehe mit der „schweigsamen" Aminta, seiner eigenen Frau, die sich nach der Eheschließung als Furie entpuppt, so daß Morosus froh ist, als der Neffe ihm die lärmende Frau wieder abnimmt. Er setzt ihn dafür wieder zum Erben ein. Heitere Parlandooper. (3 Akte; $2^1/_2$ Std.)

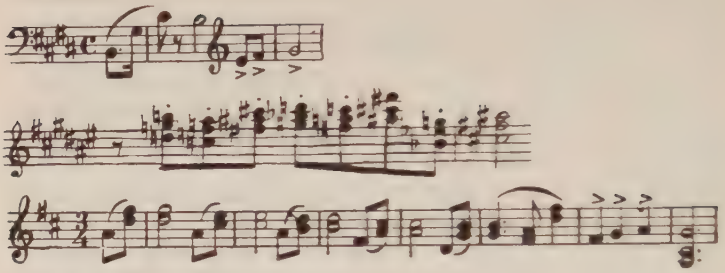
„Friedenstag" (1938, Text Joseph Gregor). Episode aus den letzten Tagen des Dreißigjährigen Krieges in einer Festung, die in die Luft gesprengt werden soll. (1 Akt; $1^3/_4$ Std.)

R. Strauss: aus den Bühnenwerken

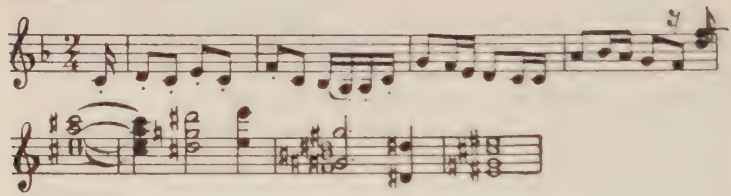
„Salome" (Jochanaan)

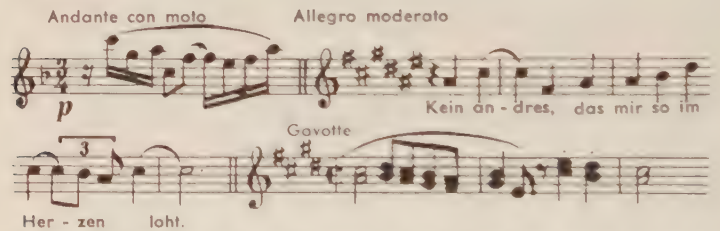


„Elektra"

„Rosenkavalier"



„Ariadne auf Naxos"



„Capriccio"

„Daphne" (1938, Text Joseph Gregor). Apoll, der Daphne liebt, totet seinen menschlichen Nebenbuhler. Daphne wird in einen Lorbeerbaum verwandelt. (1 Akt; $1^3/_4$ Std.)

„Capriccio" (1942, Text Clemens Krauss), „Konversationsstuck für Musik". Die Konversation wird gefuhrt (nach einer Vorlage aus dem 18. Jahrhundert) uber die Frage, ob die Musik oder der Text wichtiger sei. Parlando-oper mit geschlossenen Szenen und alten Formen wie Gigue, Gavotte, Fuge usw. (1 Akt; 2 Std.)

„Die Liebe der Danae" (1952, Text Joseph Gregor, nach einem Entwurf von Hofmannsthal). Konig Midas, einst armer Eseltreiber, macht alles, was er beruhrt zu Gold, muß dafür aber jederzeit Jupiter seine Gestalt leihen. Daraus ergeben sich Verwirrungen, als er Danae, die Tochter des verschuldeten Königs Pollux ehelichen will. Liebe siegt uber Gold. Vielseitige, vielspältige Partitur. (3 Akte; $3^1/_2$ Std.)

„Josephs-Legende" (1914, Libretto von Hofmannsthal und Harry Graf Keßler), ein Ballett über den bekannten Stoff Joseph – Potiphars Weib.

„Schlagobers" (1924, Libretto von Strauss), Ballett, in dem die Schlagsahnenherstellung getanzt werden soll.

Orchesterwerke:

Unter den Orchesterwerken sind vor allem die sinfonischen Dichtungen bekanntgeworden. Sie knüpfen an bei der orchestralen Programmusik von Berlioz und Liszt, sind im Aufbau jedoch stärker den Formen der absoluten Musik verhaftet.

1. Sinfonie d-Moll (geschrieben 1881, erste Aufführung 1951).
2. Sinfonie f-Moll (1884), auf der Linie Mendelssohn – Brahms, die Themen werden – im Gegensatz zu denen der sinfonischen Dichtungen – noch entwickelt. (43 Min.)

„Aus Italien". Sinfonische Fantasie G-Dur (1887), viersätzige Bilderfolge von einer italienischen Reise: In der Campagna (Andante) – In Roms Ruinen (Allegro molto con brio) – Am Strande von Sorrent (Andantino) – Neapolitanisches Volksleben (Allegro molto); Schlußsatz mit dem ‚Funiculi-Funicula'. (45 Min.)

„Don Juan", Tondichtung nach Lenau (1889). Verherrlichung männlicher Selbstbejahung, klare Thematik, kontrapunktisch verarbeitet, glanzvolle Instrumentation, merklich in Form eines Sonatensatzes gebaut. (18 Min.).

„Macbeth", Tondichtung nach Shakespeare (1890). Gewissenskampf des Macbeth zwischen Ruhmsucht und Mord. Düster das Thema Macbeths in der Baßtrompete, umstrickendes Thema der Lady Macbeth, Sonatenform, dunkle Farben, erregende Zwischenstimmen, Männlichkeit auch hier. (20 Min.)

„Tod und Verklärung" (1890). Als Programm ein – nachträglich entstandenes – Gedicht von Alexander Ritter. Sehr realistisch im Ausmalen von Einzelheiten, doch echt lyrisch empfunden, der Form nach der französischen Ouvertüre angenähert. (25 Min.)

„Till Eulenspiegels lustige Streiche. Nach alter Schelmenweise in Rondoform" (1895). In sehr freier Rondoform wird das Hornthema des Schalks variiert, umgekehrt, verkürzt; großes Orchester für die lustig-listigen Streiche; Meisterwerk der Kompositionstechnik, realistisch-dramatisch im Darstellen. (17 Min.)

„Also sprach Zarathustra. Tondichtung frei nach Friedrich Nietzsche" (1896). Nachgedachtes, Nachstimmung, nicht tönende Philosophie, groß gestaltetes Eigenerleben. Abschnitte: Von den Hinterweltlern – Von der großen Sehnsucht – Von Freuden und Leidenschaften – Grablied – Von den Wissenschaften – Der Genesende – Tanzlied – Nachtwandlerlied. (33 Min.)

„Don Quixote. Phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters" (1898). 10 Variationen mit Vor- und Nachspiel, Riesenorchester, kniffligste Kompositionskünste, wohl nur beim Mitlesen der Partitur wirklich zu begreifen. Eine Programmerklärung des Komponisten ermöglicht wenigstens ein bildhaftes Mitgehen. (37 Min.)

„Ein Heldenleben" (1899), eine Art klingende Autobiographie des Künstlers und seiner Welt, Kampf für sich selbst und gegen die Widersacher. Abschnitte: Der Held – Des Helden Widersacher – Des Helden Gefährtin – Des Helden Walstatt – Des Helden Friedenswerke (hier zahlreiche Zitate aus früheren Werken) – Des Helden Weltflucht und Vollendung. Der zarte Schlußteil sticht merklich ab gegen manches Kampfgetümmel zuvor. (41 Min.)

„Sinfonia domestica" (1904), eine „häusliche Sinfonie" für ein Orchester von mindestens 100 Mitgliedern. Unbefangenes Klangwerden des Alltags in einem großbürgerlichen Hause, Familienleben in vierundzwanzig Stunden. Umrißhaft eine Sinfonie. (45 Min.)

„Festliches Praludium" (1913), für großes Orchester und Orgel (etwa 140 Musiker), aus ähnlichem Anlaß geschrieben wie Beethovens „Weihe des Hauses", nämlich für die Eröffnung des Wiener Konzerthauses.

„Eine Alpensinfonie" (1915). Riesenorchester. „Jetzt habe ich endlich instrumentieren gelernt", sagte Strauss bei der Generalprobe. Abschnitte: Nacht – Sonnenaufgang – Anstieg – Eintritt in den Wald – Wanderung neben dem Bach – Wasserfall – Erscheinung – Auf blumigen Wiesen – Auf der Alm – Durch Dickicht und Gestrüpp auf Irrwegen – Auf dem Gletscher – Gefahrvolle Augenblicke – Auf dem Gipfel – Vision – Nebel steigen auf – Die Sonne verfinstert sich allmählich – Elegie – Stille vor dem Sturm – Gewitter und Sturm. Abstieg – Sonnenuntergang – Ausklang – Nacht. (47 Min.)

„Der Bürger als Edelmann" (Orchestersuite aus der ursprünglichen Fassung der „Ariadne auf Naxos", 1918), außer Schlagzeug nur 31 Spieler: Ouverture – Menuett – Der Fechtmeister – Auftritt und Tanz der Schneider – Das Menuett des Lully – Courante – Auftritt des Cleonte – Intermezzo (Vorspiel zum zweiten Aufzug) – Das Diner. (35 Min.)

„Tanzsuite nach Couperin" (1923), zartes Orchesterspiel mit Tanzstücken des altfranzösischen Klaviermeisters: Einzug und feierlicher Reigen – Courante – Carillon – Sarabande – Gavotte – Wirbeltanz – Allemande – Marsch. (28 Min.)

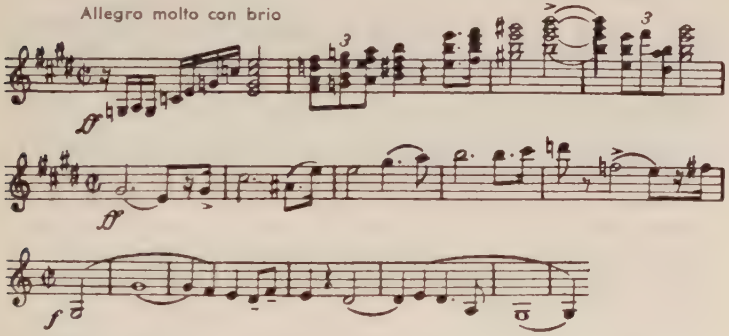
„Metamorphosen. Studien für 23 Solostreicher" (1946), freie Phantasie, die einen Grundgedanken abwandelt in kunstvoller Vielsträhnigkeit. (25 Min.)

„Burleske für Klavier und Orchester" d-Moll (1890), mit vier charakteristischen Paukenschlägen zu Beginn. (16 Min.)

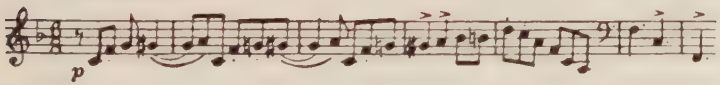
Konzerte:
Violinkonzert d-Moll (1883), mit Tarantella-Finale. (30 Min.)
2 Hornkonzerte (1885 und 1943).
Oboenkonzert (1946).
Concertino für Klarinette und Fagott mit Streichorchester und Harfe (1947).

R. Strauss: aus den sinfonischen Dichtungen

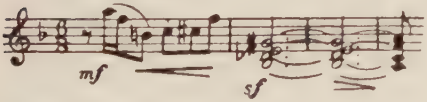
„Don Juan"

Allegro molto con brio

„Till Eulenspiegel"

Gemächlich

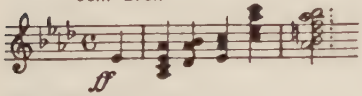


Sehr lebhaft



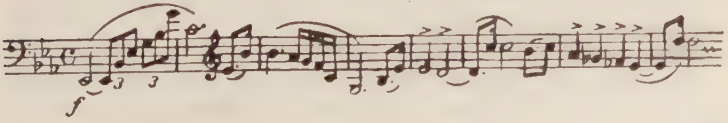
„Tod und Verklärung"

Sehr breit

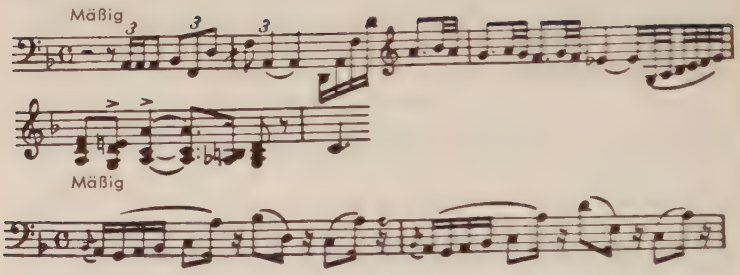


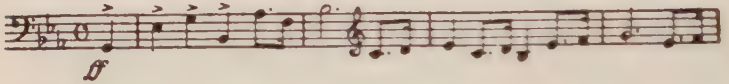
„Ein Heldenleben"

Lebhaft bewegt



„Don Quixote"



„Eine Alpensinfonie"

Kammermusik:

Die Kammermusikwerke von Strauss, überwiegend Jugendwerke, werden verhältnismäßig selten gespielt. Zu nennen:

Streichquartett A-Dur (1880).

Bläserserenade Es-Dur (1881), je zwei Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner.

Cello-Klavier-Sonate F-Dur (1882).

Bläser-Suite B-Dur (1884).

Klavierquartett c-Moll (1885).

Streichsextett (Einleitung zum „Capriccio", s. o.).

Kammermusik sind eigentlich auch die „Metamorphosen für 23 Solostreicher" (s. o.).

Chorwerke:

Verhältnismäßig wenig Chorwerke, in der Haltung oft an die sinfonischen Gedichte erinnernd; zu nennen sind:

„Wanderers Sturmlied" (1886, drei Jahre zuvor geschrieben), nach Goethe, für sechsstimmigen Chor und großes Orchester; d-Moll-Sturm, Urkampf zwischen Herdenmensch, Höhenmensch, Gottheit.

„Taillefer" (1903), nach Uhlands Ballade, musikalisches Gemälde der Schlacht bei Hastings (1066), Sopran, Tenor, Baß, Chor, großes Orchester. Dank für die Verleihung des Heidelberger Ehrendoktorats.

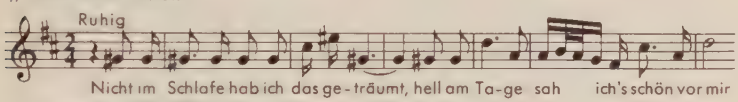
„Bardengesang" (1906), nach Klopstocks „Hermannsschlacht", für drei Männerchöre und großes Orchester.

„Die Tageszeiten" (1928), vier Eichendorff-Gedichte: „Der Morgen", „Mittagsruhe", „Der Abend", „Die Nacht"; dazu als Vorspruch „Wann der Hahn kraht", bezeichnet als „Liederzyklus für Männerchor und Orchester".

Lieder:

Mehr als 150 Lieder, davon nur einige „Zugnummern" wirklich bekannt, keineswegs charakteristisch für das ganze Liedwerk. Strauss musiziert vom Instrument her, bevorzugt das Klavier mehr und mehr. Textverfasser sind überwiegend Zeitgenossen, also nicht die sonst so gern vertonten Romantiker. Neben Konzertreißern stehen Salonlieder, sozialrevolutionäre Dinge neben geistvollen Spötteleien, versponnene Innigkeiten neben humorvollem Zupakken, Verdämmern neben technischen Überfeinerungen. Das bedeutet: kein einheitlicher Stil, jedes Lied will einzeln gewertet sein.

„Freundliche Vision"



8 Lieder op. 10 (1883, Texte Herman Gilm), darunter „Zueignung".

Liederhefte op. 15, 17, 19 (Texte meist von Graf Schack), darunter das „Ständchen" („Mach auf, mach auf, doch leise, mein Kind").

„Schlichte Weisen" op. 21 (Texte Felix Dahn), darunter „All mein Gedanken", „Du meines Herzens Krönelein" (auch von Reger vertont), „Ach weh mir unglückhaftem Mann".

„Mädchenblumen" op. 22 (Texte Felix Dahn).

2 Lenau-Lieder op. 26, darunter „O wärst du mein".

4 Lieder op. 27 (1894), vier Welterfolge: „Ruhe meine Seele" (Text Karl Henckell), „Cäcilie" („Wenn du es wußtest, was Leben heißt"; Heinrich Hart), „Heimliche Aufforderung" („Auf, hebe die funkelnde Schale empor"; John Henry Mackay), „Morgen" („Und morgen wird die Sonne wieder scheinen"; Mackay).

3 Lieder op. 29 (Texte Otto Julius Bierbaum): „Traum durch die Dämmerung" („Weiße Wiesen im Dämmergrau"), „Schlagende Herzen", „Nachtgesang" („Wir gingen durch die dunkle, milde Nacht").

4 Lieder op. 31, darunter „Ein blauer Sommer" (Carl Busse), „Weißer Jasmin".

5 Lieder op. 32, darunter „Ich trage meine Minne" (Karl Henckell), „Sehnsucht" (Liliencron).

4 Gesänge op. 33, wirkungsvoll mit Orchester.

4 Lieder op. 36, so „Im Frühlingsschatten fand ich sie" (Klopstock), „Für funfzehn Pfennige" (Des Knaben Wunderhorn), „Anbetung" (Rückert).

6 Lieder op. 37, darunter „Meinem Kinde" („Du schlafst"; Gustav Falke).

5 Lieder op. 39 (Texte Dehmel und Bierbaum), darunter die gesellschaftskritischen Lieder „Arbeitsmann" („Wir haben ein Bett") und „Lied an meinen Sohn" („Der Sturm behorcht mein Vaterhaus").

5 Lieder op. 41, darunter Liliencrons „Bruder Liederlich" („Die Feder am Sturmhut").

3 Gesänge älterer deutscher Dichter op. 43, so Burgers „Muttertandelei".
5 Lieder nach Ruckert op. 46, nur noch wenig bekannt.
5 Lieder nach Uhland op. 47 (1900), so „Ich kenne sieben lustige Bruder".
5 Lieder op. 48, darunter die beruhmte „Freundliche Vision" („Nicht im Schlafe hab ich das geträumt", Text Bierbaum).
8 Lieder op. 49, u. a. Henckells „Lied des Steinklopfers" („Ich bin kein König").
6 Lieder op. 56 (1903), Goethes „Gefunden" („Ich ging im Walde so für mich hin"), C. F. Meyers „Im Spatboot", Heines „Fruhlingsfeier", vor allem „Die Heiligen Drei Könige aus Morgenland".
„Krämerspiegel" op. 66 (1918), Spottverse auf Musikverleger (Text Alfred Kerr).
6 Lieder op. 67 (1919), drei Ophelia-Lieder (Shakespeare) und Drei Lieder des Unmuts (Goethe, Westöstlicher Divan).
6 Lieder nach Clemens Brentano op. 68, überwundene Romantik.
5 kleine Lieder nach Arnim und Heine op. 69, kaum noch gesungen.
5 Gesange des Orients op. 77 (1929), wirken wie eine Preisgabe des Klavierliedes überhaupt.

Stravinsky, Igor, geboren am 17. Juni 1882 in Oranienbaum bei Petersburg als Sohn eines Petersburger Opernsangers, studierte anfangs Rechtswissenschaften, wurde Kompositionsschüler von Rimski-Korsakow. Seit 1910 lebte er zunächst in der Schweiz und in Frankreich, ging nach den Vereinigten Staaten, dann wieder zurück nach Frankreich, bis er sein Hauptwirken endgültig nach Amerika verlegte. Seit 1938 amerikanischer Staatsbürger. Er wohnt in Beverly Hills (Kalifornien).

Stravinsky gilt in der Fachwelt als überragender Komponist der ersten Jahrhunderthälfte, mindestens aber als der führende Kopf der Neuen Musik. In der Tat hat er alle wesentlichen Entwicklungs- und Experimentalspielarten der modernen Musik mitgemacht und wesentlich mitbestimmt. Die dazu erforderliche Wandlungsfähigkeit wurde ihm zuweilen als Opportunismus, als Modernität um jeden Preis, als Mangel an künstlerischer Haltung vorgeworfen (vgl. z. B. den Abschnitt über Schönberg). Inzwischen ist klar geworden und wird kaum mehr ernstlich bestritten, daß die verschiedenen Stil- und Spielarten in Stravinskys Schaffen sich zwar äußerlich stark voneinander abheben, im Grunde jedoch immer wieder den gleichen, unverwechselbaren Künstler widerspiegeln, die kraftvolle, ebenso phantasiereiche wie streng logisch denkende, das Sachliche anstrebende und zugleich (unwillkürlich) in Tönen etwas ausdruckende Persönlichkeit. Als

Ganzes gesehen reicht sein Werk von brutalem, russisch eingefärbtem Realismus bis zu entstofflichter Vergeistigung, von keckem Witz und derbem Spott bis zu konzessionsloser und konfessionsloser Religiosität, von parodierender Jahrmarktsmusik bis zu statisch starren Kirchenklängen, von angeborenem Russentum bis zu denkerisch vorangetriebener westlicher Ästhetik – mit sämtlichen nur vorstellbaren Zwischenstufen.

Es fällt nicht schwer, in den frühesten Werken Stravinskys Einflüsse der späten deutschen Romantik, Tschaikowskis und Rimski-Korsakows aufzudecken und im Verlauf seines Wirkens Parallelen zu zeitgenössischen Komponisten festzustellen. Das spricht nicht gegen ihn, offenbart vielmehr, daß Stravinsky ein jederzeit aufgeschlossener Sucher gewesen ist – vor allem, daß er jeden ihm aus der Zeit und von seinen Zeitgenossen dargebotenen Anlaß wach aufgenommen und ihn mit besessenem Nachdruck in Töne, Klänge und Rhythmen umgesetzt hat. Kennzeichnend, daß er noch als Achzigjähriger rüstige Teilnahme bezeugt für die allerletzten Möglichkeiten wie etwa die elektronischen und nichtelektronischen Versuche von Stockhausen und Boulez, für die eigenwilligen Wege von Henze nicht minder als ein halbes Jahrhundert zuvor für die jungen Pariser Experimente um Honegger und Milhaud. Unter frühen Anregern aber ragt Diaghilew hervor mit Aufträgen für sein berühmtes Ballett. Stravinskys Schaffen in besondere Perioden einzuteilen, ist zwar ein Notbehelf, erleichtert aber den Überblick (daher geben die Entstehungs- oder Uraufführungsjahre brauchbare Hinweise).

Die Frühzeit reicht bis etwa 1910. Sie verläuft wesentlich unter dem Einfluß und Vorbild von Rimski-Korsakow: hohes technisches (besonders instrumentales) Können, „russisch", stark rhythmisch.

Die nächste Epoche steht im Zeichen der durch Diaghilew angeregten Ballette; russischer Realismus, beflügelt durch die bereits gefestigte Überlieferung des neueren russischen Balletts, impressionistischer Klangzauber, gewürzt mit rhythmischen und harmonischen Schärfen von bis dahin nicht gekannter Art („Le sacre du printemps" 1913 als Höhepunkt).

Es folgt eine Zeit, in der Stravinsky den Aufwand vermindert (teilweise freilich unter äußerem Zwang wie in der „Geschichte vom Soldaten" 1918).

Seit etwa 1925 findet sich eine Haltung, die Stravinsky die (von ihm selbst abgelehnte) Bezeichnung eines Neuklassizisten eintrug. Vorläufer „Pulcinella" (1920), ausgeprägt in „Oedipus rex" (1927), weitergeführt z. B. in „Apollon musagète" (1928), „Persephone" (1934).

Im nächsten Abschnitt tritt – obwohl die bisherigen Gattungen weitergepflegt werden – deutlich die Neigung zum „Konzertieren" hervor (viele als Konzerte bezeichnete Werke), und zwar auf durchaus tonaler Grundlage. Diese Werke nannte man zuweilen Neubarock.

Hatte er zuvor mit der „Psalmensinfonie" (1930) und dem „Oedipus" durch Anwendung der lateinischen, also für den allgemeinen Hörer mit keinerlei gegenständlichen Assoziationen verbundenen Sprache versucht, das Hören völlig zu entstofflichen und zu vergeistigen, so setzte er in späteren Werken wie der „Messe" (1948) diesen Weg bis zu religiösen, ja katholisch-kirchlichen Werken fort, und es wundert nicht, daß ein so kühl abwägender Künstler wie Strawinsky schließlich in einem seiner letzten Werke, den „Threni" (1958), das Lösen von allem Stofflichen und das Hinwenden zum Religiösen an sich auch mit den Mitteln der Zwölftontechnik durchzusetzen sucht.

Orchesterwerke:

Sinfonie Es-Dur (1907), darin Spuren Brahmsscher Romantik.

„Feuerwerk" (1908), ein sinfonisches Gedicht, Programmmusik mit rimski-korsakowscher Orchesterpalette.

Fantastisches Scherzo (1908), „Der Bienenflug", offenbar angeregt durch Rimski-Korsakows „Hummelflug".

„Gesang der Wolgaschlepper" (1917), für Blasorchester.

Bläsersinfonie (1920), später umgearbeitet, Debussy gewidmet. (10 Min.)

„Psalmensinfonie" (1930), für Chor und Orchester (ohne Violinen und Bratschen, vorwiegend Bläser), Texte nach der Vulgata, einsätzig, doch in drei Großabschnitte unterteilt, eigentlich eine Kantate. (20 Min.)

„Sinfonie in C" (1940), havdnsche Klarheit in der Sprache des 20. Jahrhunderts: Moderato alla breve – Larghetto concertante – Allegretto – Finale. (28 Min.)

Konzertante Tänze (1942) für Kammerorchester, 24 Instrumente. (21 Min.)

„Circus-Polka" (1942, uraufgeführt 1944) für Blasorchester, „komponiert für einen jungen Elefanten". (4 Min.)

Vier norwegische Impressionen (1944).

Sinfonie in drei Sätzen (1945, uraufgeführt 1946), aufgebaut auf einem einzigen zweitönigen, fallenden Grundmotiv, vielverästelt, Überlagerungen verschiedener Art. (22 Min.)

„Ebony-Concerto" (1946), geschrieben für eine Jazzband.

„Ode" (1943), ein Triptychon, „Chant elegiaque", für Orchester, geschrieben auf den Tod der Gemahlin Kussewizkis.

„Scherzo à la russe" (1944), ein von witzigen Überraschungen sprühendes Dreiminutenstück.

Konzert in D-Dur für Streichorchester (1947), heitere Spielmusik: Vivace – Arioso – Rondo. (12 Min.)

2 Suiten für kleines Orchester (nach früher geschriebenen Klavierwerken, 1921 und 1925). 1. Suite: Marsch – Walzer – Polka – Galopp; 2. Suite: Andante – Napolitana (mit „Funiculi") – Espagnole – Balalaika. (5 bzw. 8 Min.)

Konzert für Klavier und Blasorchester (1924), linear, Thematik an Bach erinnernd, Reihung verschiedener Taktarten, dreisätzig: Largo, Allegro, Largo – Larghissimo – Allegro.

Capriccio für Klavier und Orchester (1929, 1949 umgearbeitet), im Gedenken an C. M. von Weber gearbeitet, „dessen Genie sich für diese Gattung wunderbar eignete"; sprudelnd, durchsichtig. (17 Min.)

Violinkonzert D-Dur (1931), wegen der Sätze (Tokkata – Aria I – Aria II – Capriccio) Neubarock genannt, teilweise auch barocke Thematik. (15 Min.)

„Monumentum pro Gesualdo di Venosa" (1960). Eine ganz ins Geistige gewendete, rhythmisch durchleuchtete „Übertragung" von drei fünfstimmigen Gesangsmadrigalen Gesualdos (s. d.) für Streicher (ohne Kontrabaß), je zwei Oboen, Fagotte, Trompeten, vier Horner und drei Posaunen. (7 Min.)

Ferner zahlreiche Orchestersuiten nach Balletten (Angaben s. Ballette).

Kammermusik:

Drei Stücke für Klarinette solo (1919).

Elegie für Geige oder Bratsche solo (1944).

„Duo concertante" für Violine und Klavier (1932).

„Italienische Suite" für Violine und Klavier (1933), Übertragung von „Pulcinella"-Teilen.

Tango für Violine und Klavier (1940), auch für Orchester.

Drei Stücke für Streichquartett (1914, bekannter in der Umarbeitung als Orchesteretüden von 1929).

Concertino für Streichquartett (1920), nicht sehr bekannt.

Quintett „Pastorale" (1933) für Violine, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Fagott. Bearbeitet nach einem der „Drei Lieder für Sopran", als Kammermusikwerk vom Komponisten sehr geschätzt.

Septett für 3 Streicher, 3 Bläser und Klavier (1953), teilweise Reihentechnik, Mittelsatz eine Passacaglia.

Oktett für Bläser (1923): Sinfonia – Air mit 5 Variationen – Finale.

„Dirge-canons and song" (1954) für Tenor, Streichquartett und 2 Posaunen, zum Gedächtnis des früh verstorbenen englischen Dichters Dylan Thomas.

„Ragtime" (1918) für 11 Instrumente, darunter Cembalo.

„Dumbarton Oaks" (1938), Kammerkonzert für 15 Instrumente, so genannt nach dem Namen eines Wohnsitzes von Freunden Stravinskys. (15 Min.)

Chorwerke:

„Sternenantlitz" (1911), Kantate für sechsstimmigen Männerchor und Orchester, russischer Text, eine apokalyptische Vision Christi.

„Babel" (1944), „Kantate nach Moses I, Kapitel 11, Vers 1–9, für Männerchor, Orchester und Erzähler". Nur 32 Takte wirklich gesungener (zweistimmiger) Männerchor als Stimme Gottes. (5 Min.)

„Messe" (1948), für gemischten Chor, möglichst mit Knabenstimmen, und 10 Bläser, satzweise Note gegen Note, bis zur Sechsstimmigkeit (Credo), bewußt starr, fast mittelalterlich, aber für den katholischen Gottesdienst von heute gedacht. (17 Min.)

„Canticum sacrum" (1956), für Tenor, Bariton, gemischten Chor, kleines Orchester, Orgel, Text nach der Vulgata. Auftragswerk der Stadt Venedig für die Markuskirche, deren Architektur entsprechend fünfteilig. Vielstimmig, herb, oft an Webern und Schönberg erinnernd.

„Vom Himmel hoch" (1956), eine Bearbeitung von Bachs kanonischen Veränderungen, für Chor und Orchester.

„Threni" (1958), „id est lamentationes Jeremiae Prophetae" für je zwei Tenor- und Baßsoli, großen Chor, großes Orchester, Text nach der lateinischen Vulgata (Klagelieder des Propheten Jeremias). Fünf Teile, streng, archaisch, an die alten Niederländer nicht minder erinnernd als an „Oedipus rex". Das erste konsequente Zwölftonwerk Strawinskys: eine Zwölftonreihe (beim ersten Erscheinen gleichzeitig in Urgestalt und Umkehrung) bestimmt mit ihren Abwandlungen das ganze Werk. 33 Min.

„A sermon, a narrative, a prayer" (1962), Zwölftonkantate für Sprecher, Soli, Chor und Orchester; angeregt durch Webern. 15 Min.

„Psalmensinfonie" (s. Orchesterwerke).

„Les noces" (s. Ballette).

Lieder:

Drei Lieder für Sopran (1903), umgearbeitet zum „Pastorale"-Quintett (s. o.).

„Pribautki" (1914), russisch, für Gesang und 8 Instrumente.

„Unterschale" (1917), russische Bauernlieder, zwei- bis vierstimmig.

„Katzenwiegenlieder" (1916), für Altstimme und 3 Klarinetten.

Klavierwerke:

„Trois pièces faciles" und „Cinq pièces faciles" (1915 und 1916), instrumentiert zu 2 Suiten (s. Orchesterwerke).

„Piano-Rag-Music" (1919).

Klaviersonate (1924).

„Sérénade in A" (1926).

„Concerto" für 2 Klaviere (1935).

Sonata für 2 Klaviere (1944).

Ballette:

Die Musik zu den – vielfach von Diaghilew angeregten – Balletten hat Strawinsky nachträglich meist zu Orchestersuiten zusammengestellt; in dieser Form sind sie besonders bekanntgeworden.

„Der Feuervogel" (1910, später überarbeitet), Geschichte von einem Feuervogel, mit dessen Wunderfeder ein Prinz den Zauberer Kaschtschei überwindet. Farbige Orchestersprache, Einflüsse von Debussy, Rimski-Korsakow, Skrja-

bin, im „Höllentanz" erstmals die russische, rhythmische Urkraft, die für den Komponisten der nächsten Jahre kennzeichnend wird. (Suite: 20 Min.)

„Petruschka" (1911, später überarbeitet), Puppenspiel auf dem Jahrmarkt, Puppen als grimassierende Gleichnisse von Menschen; Leierkasten, Akkordpackungen, vor allem rhythmische Kraft. (Suite: 30 Min.)

„Le sacre du printemps" („Frühlingsweihe", 1913, später überarbeitet), bei der Uraufführung kam es zu einem Theaterskandal, das „Sacre" wurde als „Massacre" verspottet. Ständige Motivwiederholungen, rhythmisches und klangliches Übermaß, voll zu begreifen nur bei szenischer Aufführung. (Suite: 31 Min.)

„Les noces" („Russische Bauernhochzeit", 1917, Orchestrierung und Uraufführung 1923), „russische Tanzszenen mit Gesang und Musik", nur Schlaginstrumente wie Pauken, Glocken, Xylophon, Klaviere, Becken, Trommeln.

„Le chant du rossignol" (1920), in mehrfacher Form, zuletzt als Ballett (nach Andersens Märchen „Die chinesische Nachtigall").

„Pulcinella" (1920, überarbeitet 1949), die Suite daraus auch „Pergolesi-Suite" bezeichnet wegen der verwendeten Melodien des italienischen Meisters, nur 33 Musiker (vgl. Strauss' „Ariadne" von 1916), klare Harmonik, kontrapunktisches Spiel mit alten Weisen. (Suite: 25 Min.)

„Apollon musagète" („Musenführer Apoll", 1928, später überarbeitet), als „klassizistisch" oder als „neubarock" bezeichnet, weil scheinbar ganz im Stil des späten Barock. (Suite: 27 Min.)

„Der Kuß der Fee" (1928), nach Andersens Märchen „Die Gletscherjungfrau", Huldigung an Tschaikowski, von dem auch Themen verwendet sind.

„Jeu de cartes" („Kartenspiel", 1937), hohe Schule des Spiels mit zierlichen Nichtigkeiten, Zitate von Rossini, Joh. Strauß u. a., drei Teile (Mittelsatz mit Variationen), wirksam auch als Suite. (Suite: 23 Min.)

„Ballettszenen in 11 Teilen" (1944), kein eigentliches Ballett, sondern Einlagen in eine Broadway-Show. (Suite: 15 Min.)

„Orpheus" (1948), düsteres Gegenstück zum „Apollon". (etwa 30 Min.)

„Agon" (1957), drei Hauptteile, Unterabschnitte teilweise mit barocken Tanzbezeichnungen, eine Art Tanzwettstreit, in steigendem Maße seriell.

Weitere Bühnenwerke:

„Die Geschichte vom Soldaten" (1918, ursprünglicher Text von Ch. F. Ramuz), „gelesen, gespielt und getanzt in 2 Teilen". Entstanden unter dem Zwang, in kleinen schweizerischen Orten Geld verdienen zu müssen. Daher nur Geige, Kontrabaß, Klarinette, Fagott, Trompete, Posaune, Schlagzeug. Eine Moritat vom listigen Kampf von Soldat und Teufel. Bewußte „Mißtönerei", kompliziert im Rhythmischen. (45 Min.)

„Renard" („Reineke", 1922), Kammeroper mit Pantomime nach einem russischen Märchen, Burleske.

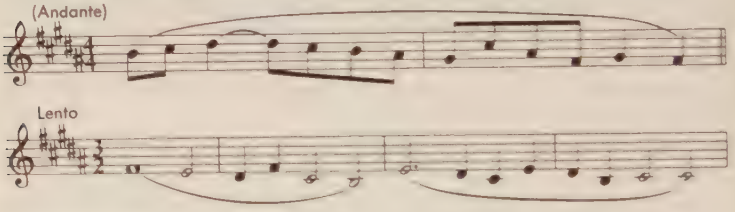
„Mavra“ (1922), Einakter nach Puschkin von Kochno; nur Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor. – Ein Husar wird „Köchin“, um seiner Liebsten nahe sein zu können, wird beim Rasieren überrascht, entflieht. (30 Min.)

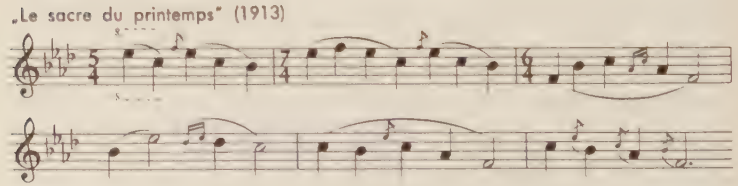
„Oedipus rex“ (1927, szenisch 1928, überarbeitet 1948, Text nach Sophokles von J. Cocteau, ins Lateinische übertragen von J. Daniélou), szenisches Oratorium; starre, eigentlich textlich nicht zum „Verstehen“ gedachte, daher lateinische Betrachtungen über Ödipus, der ahnungslos seinen Vater tötet, seine Mutter heiratet, sich dann selbst blendet. (50 Min.)

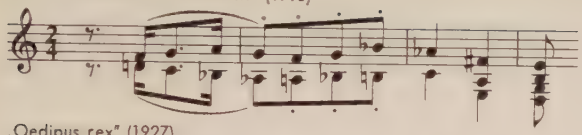
„Persephone“ (1934, überarbeitet 1949), für Sprecher, Tenor, Chor, Orchester, gestaltet nach André Gide; szenisches Melodram, auch als Suite.

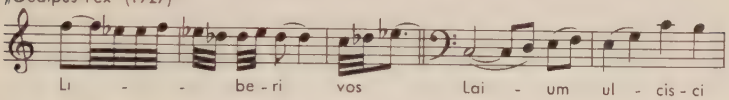
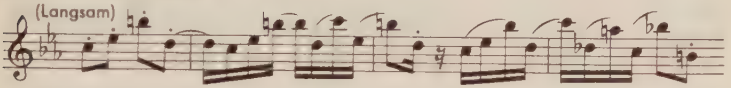
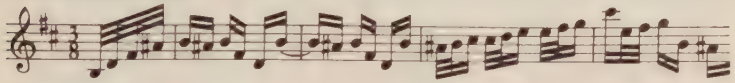
„The rake's progress“ („Leben eines Wüstlings“, 1951, Text nach Stichen von Hogarth von A. W. Auden und Chester Kallmann). Drei Akte. Stark durchsetzt von überlieferten Formen und Gruppierungen; äußerlich moritatenhaft. Tom Rakewell wird von Nick Shadow (Teufel) immer tiefer geführt, wird wahnsinnig, stirbt in den Armen seiner verlassenen Braut. (3 Std.)

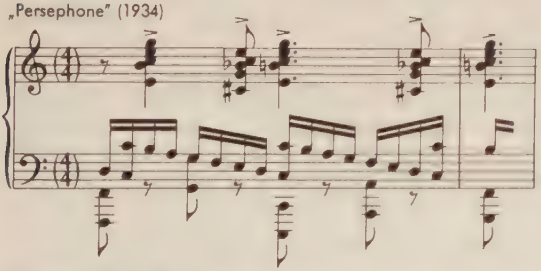
Stravinsky: Meilensteine des Schaffens

„Der Feuervogel“ (1910)

„Petruschka“ (1911)

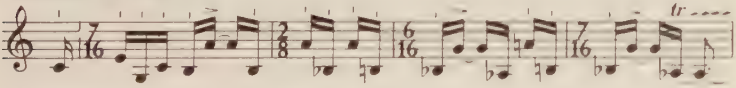
„Le sacre du printemps“ (1913)

„Die Geschichte vom Soldaten" (1918)



„Oedipus rex" (1927)

„Psalmensinfonie" (1930)

„Violinkonzert" (1931)

„Persephone" (1934)

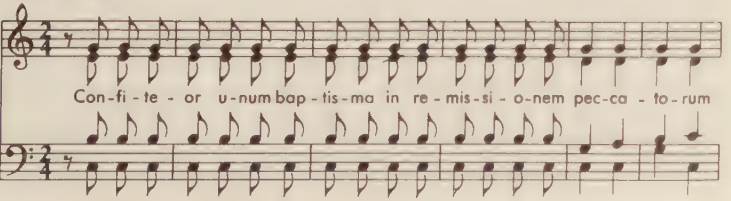


„Sinfonie in C" (1940)



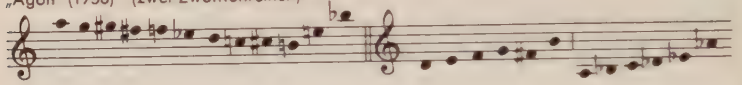
(dazu ständig C-Dur-Akkorde)

„Messe" (1948)

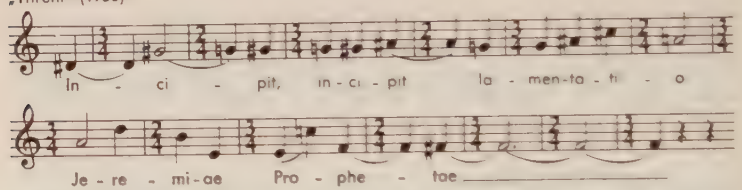


„The rake's progress" (1951)

„Agon" (1956) (zwei Zwölftonreihen)



„Threni" (1958)



Strungk, Nikolaus Adam (1640–1700), weltberühmter Violinist, wirkte in Braunschweig, Hannover, Celle, Hamburg, Dresden, Leipzig. Wichtig als früher Komponist deutscher Opern, u. a. „Floretto" (1683), „Alceste" (1693); insgesamt etwa 23 Opern.

Stürmer, Bruno (1892–1958), vorwiegend Chorkomponist, polyphon in eigenständiger, moderner Prägung. Viele A-cappella-Chöre; mit Instrumenten u. a. „Der Zug des Todes" (achtstimmige Ballade mit Schlagzeug), „Messe des Maschinenmenschen" (1932, Solo, Männerchor, Orchester), „Musikantenleben" (Eichendorff; Suite für Männerchor und kleines Orchester), „Requiem", Goethe-Kantate „Aus Liebe", Kantate „Der steile Weg" (Soli, Männer- und Kinderchor, Orchester), „In seinen Händen" (M. Claudius; Altsolo, Männerchor, Orchester); Kammermusik (u. a. Bratschensonate, Oboensonate, Streichquartettvariationen, Klaviertriovariationen), Orchesterwerke.

Suchoň, Eugen (geb. 1908, Slowake), Schüler von V. Novák, auf Volksgut aufbauend, der Neuen Musik zugeneigt, zuweilen veristisch; u. a. Oper „Katrena" (1949); „Psalm des Karpathenlandes" (1938, für Tenor, Solo, Chor, Orchester), „Balladische Suite", die Orchestersuite „Metamorphosen" (1942), „Fantasie und Burleske" für Violine und Orchester (1930), Sonatine für Violine und Klavier, Klavierquartett, „Lieder aus den Bergen".

Suk, Josef (1874–1935, Tscheche), war Geiger im „Böhmischen Streichquartett", wuchs in seinen späteren Werken immer mehr in einen modernen Stil hinein; u. a. Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Serenade für Streichorchester, Kammermusik, Klavierstücke, Chöre, Lieder.

Sullivan, Arthur (1842–1900, Engländer), studierte in London und Leipzig, Lehrer an berühmten Musikinstituten seiner Heimat, wurde geadelt. Während seine Werke für Orchester, seine Kammermusik, Schauspielmusiken und Oratorien vergessen sind, haben sich seine 21 Operetten länger gehalten, insbesondere „Der Mikado" (1885), eins der ersten „gelben" Bühnenwerke – vielleicht eine Satire auf englische Gesellschaftsmoral. Ferner die Oper „Ivanhoe" (1891, nach Scotts gleichnamigem Roman).

Suppé, Franz von, geboren am 18. April 1819 in Spalato (Dalmatien) als Sproß einer belgischen Familie. Sein eigentlicher Name ist Francesco Ezechiele Ermenegildo Cavaliere Suppe Demelli. Wurde nach seinem Musikstudium in Wien (u. a. bei Sechter) Kapellmeister in Preßburg und an Wiener Theatern. Gestorben am 21. Mai 1895 in Wien.

Drei Faktoren bestimmen die besondere Art von Suppés der „leichten" Muse gewidmeten Werken: die belgische Abstammung verlieh dem Komponisten einen gewissen französischen, fast an Offenbach erinnernden Esprit, das Hören italienischer Spielopern (Donizetti gab Suppé fördernde Ratschläge) verhinderte ein Abgleiten in den Stil von Klischeeoperetten, das jahrzehntelange Wirken als Kapellmeister an Wiener Theatern brachte ihn mit dem Altwiener Lokalsingspiel in Berührung.

Zwar schrieb Suppé u. a. auch eine Sinfonie, eine Messe, ein Requiem, doch lebt er in der Erinnerung nur fort als Komponist von über 200 Bühnenwerken (davon 31 Operetten); daraus besonders bekannt die Ouvertüren „Ein Morgen, ein Mittag, ein Abend in Wien", „Pique Dame", „Leichte Kavallerie", „Banditenstreiche", „Dichter und Bauer" (diese ursprünglich zu Elmars gleichnamigem Buhnenstuck, 1936 mit einer neuen Handlung zur Operette bearbeitet).

Von Operetten sind zu nennen: „Das Pensionat" (1860), „Zehn Madchen und kein Mann" (1862), „Flotte Bursche" (1863), „Pique Dame" (1864), „Die schone Galathee" (1865), „Leichte Kavallerie" (1866), „Banditenstreiche" (1867), „Fatinitza" (1876), „Boccaccio" (1879), „Herzblättchen" (1882); nachgelassen und von anderen beendet: „Das Modell" (1895), „Die Pariserin" (1898).

„Die schöne Galathee" (1865, Text von Poly Henrion, Einakter). Der Bildhauer Pygmalion erbittet von Venus, sie möge seiner Statue Galathee Leben verleihen, doch die Lebende macht ihm so zu schaffen, daß er froh ist, als sie wieder in eine Statue zurückverwandelt wird.

„Fatinitza" (1876, Text von Zell und Genée nach Delacour und Wilder, drei Akte, Neubearbeitung 1950). „Fatinitza" ist in Wirklichkeit ein verkleideter junger Offizier; in „sie" verliebt sich ein General, es gibt allerlei – auch kriegerische – Verwicklungen und Verkleidungen, bis „Fatinitza" als wirklicher Wladimir des Generals Nichte Lydia bekommt.

„Boccaccio" (1879, Text von Zell und Genée, drei Akte). Der Florentiner Dichter Boccaccio verärgert seine Mitbürger nicht nur durch sein Buch, sondern nicht minder durch seine Abenteuer mit den Florentinerinnen. Seine Liebe gilt einer angeblichen Handlertochter Fiametta („Hab ich nur deine Liebe – die Treue brauch ich nicht"), die in Wirklichkeit natürliche Tochter eines Herzogs ist und mit einem Prinzen verheiratet werden soll – doch der Prinz verzichtet zugunsten seines Freundes Boccaccio.

Suter, Hermann (1870–1926, Schweizer), Dirigent, Konservatoriumsdirektor; als Komponist in der Nachfolge von Brahms, aber durchaus eigenständig. Schrieb vor allem zahlreiche Chorwerke a cappella und mit Instrumenten (u. a. „Le laudi di San Francesco d'Assisi", Lieder, eine Sinfonie d-Moll, Violinkonzert A-Dur, drei Streichquartette, ein Streichsextett, Klavierwerke (auch für 2 Klaviere und vierhändig).

Sutermeister, Heinrich, geboren am 12. August 1910 in Feuerthalen bei Schaffhausen (Schweiz) als Sohn eines Pfarrers. Unterricht in München (Courvoisier, Geierhaas, Orff, Rohr). Gewann viele Eindrücke von der neueren Musik in Paris (Milhaud, Strawinsky u. a.). Lebt in der Schweiz vorwiegend seinem Schaffen.

Der vor allem als Opernkomponist bekanntgewordene Sutermeister bezieht seine Grundantriebe aus dem gespannten Melos Verdis, aus der impressionistischen Klangwelt Debussys und aus der rhythmischen Kraft der Moderne. Wesentlich für seinen Erfolg ist seine Aufgeschlossenheit für die Art des Hörers von heute. Daher das Gebundensein an die Musik der letzten acht Jahrzehnte, daher auch das Einbeziehen neuer Wirkungsmöglichkeiten, wie sie in Film und Funk entwickelt wurden. Alles aber verschmilzt er kraft seiner Persönlichkeit zu einem durchaus eigenen Stil, der auch das Experiment nicht scheut, wenn es sinnvoll erscheint. Kennzeichnend auch die Wahl der Texte (nach bedeutenden Dichtern).

Bühnenwerke:

„Die schwarze Spinne" (1936 als Funkoper, 1949 als Kammeroper, Text nach J. Gotthelf von A. Roesler). Mit Hilfe des Teufels will eine Magd ihr Dorf von der Pest befreien, wird dann aber, als sie den Blutpakt mit einem geraubten Kind bezahlen will, in eine schwarze Spinne verwandelt. Viel Klangkulissen, vor denen besonders die Volksszenen stark wirken. – 55 Min.

„Romeo und Julia" (1940, Text nach Shakespeare vom Komponisten, zwei Akte, sechs Bilder, textlich ergänzt durch Shakespeare-Sonette und deutsche

Barockdichtungen). Aus dem bekannten Stoff wird im wesentlichen nur die Liebestragödie komponiert, daher eine „Melodie- und Belcantooper" (Sutermeister), zugleich vielspältig und vielfältig im Klang (Zwischenspiele, Madrigale der „vier verliebten Paare", Ballett u. a.). – Abendfüllend.

„Die Zauberinsel" (1942, Text nach Shakespeares „Sturm" vom Komponisten, Vorspiel und zwei Akte). Handlungsarm, reich an Stimmungen zwischen Liebe und Hanswursterei („Hinter diesem Leben liegt die Zauberinsel Phantasie"). Arien, Ensembles, Couplets, Volksweisen, Chöre, Orchesterstücke. Abermals mit Barockdichtungen, sogar aus Opern von Keiser, Mattheson, Telemann. – Abendfüllend.

„Raskolnikoff" (1948, Text nach Dostojewskis Roman „Schuld und Sühne" von Peter Sutermeister, dem Bruder des Komponisten, zwei Akte, sechs Bilder). Handfestes Theater vom Mord Raskolnikoffs an der alten Wucherin, seiner Verwirrtheit und endlichen Sühnebereitschaft. Titelrolle in „zwei Raskolnikoffs" aufgespalten, psychologisch wichtige Orchesterstücke, Klangformeln als Charakterisierung, auch abgerissene Jazzwendungen, Kurzmotive, gesungene und gesprochene Linien. – Abendfüllend.

„Der rote Stiefel" (1951, Text nach Hauffs Marchen „Das kalte Herz" vom Komponisten). Um reich zu werden, läßt sich der Köhler Peter vom Holländer-Michel eine Uhr an die Stelle des Herzens setzen, doch die Liebe seiner Braut rettet ihn (in einer grandiosen Tanzszene) vor dem Teufel, der sich dann am Hollander-Michel schadlos halt und von ihm nur einen roten Stiefel ubriglaßt. Kleines Orchester mit Schlagzeug und Klavieren, auf der Bühne Bauernkapelle und unsichtbares Vokalquartett. Hauptfigur der erdhafte Bauer Ezechiel. – Abendfüllend.

„Titus Feuerfuchs" (1958, Text nach Nestroys „Talisman" vom Komponisten, zwei Akte). Eine Parodienkette, reichend von der frühitalienischen Oper bis zum Existenzialismus (textlich wie musikalisch), aber gestrafft durch die bühnendramaturgisch wie musikdramaturgisch gleich sichere Hand Sutermeisters. Großes Orchester, das alle Möglichkeiten nutzt.

„Seraphine oder Die stumme Apothekerin" (1960, zuvor Fernschoper).

„Das Dorf unter dem Gletscher" (1937), Tanzpantomime. – 70 Min.

„Niobe" (1946, Monodram, Text Peter Sutermeister), für Sopran, zwei Chöre, Orchester, Ballett in zwei Akten. – Abendfüllend.

Orchesterwerke:

Divertimento für Streichorchester (1936), flachig-spielerisch, französisch beeinflußt.

Sinfonische Suite aus der Oper „Romeo und Julia" (1940).

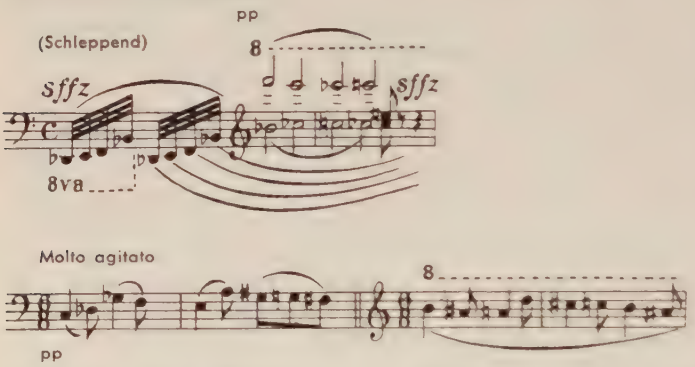
2 Klavierkonzerte; das erste (1943) umschließt mit zwei sturmischen Ecksätzen einen drängenden „langsamen" Satz, das zweite (1954) ist viersätzig: Marsch–Choral–Fanfaren–Hymne.

Cellokonzert (1956), ausgesprochenes Virtuosenkonzert, doch schwingend auch im Klang des farbigen Orchesters.

Sonstiges:

Kammermusik (so ein „Konzertstück für Violine und Klavier" 1937), Lieder, A-cappella-Kantate „Andreas Gryphius", Requiemmesse (1953).

Sutermeister: aus „Raskolnikoff"



Svendsen, Johan Severin (1840–1911, Norweger), studierte in Leipzig, hier auch Konzertmeister. Dann Dirigent in Oslo (1873–77). Viele Konzertreisen durch Europa und Amerika. Seit 1883 Hofkapellmeister in Kopenhagen. Werke: Sinfonien, Rhapsodien, Violin- und Cellokonzerte, Ouvertüren, Kammermusik, Vokalwerke.

Sweelinck, Jan Pieterszoon (1562–1621, Niederlander), genannt „der deutsche Organistenmacher", weil er viele Deutsche ausbildete (u. a. Praetorius, Scheidt); studierte in Venedig, war Organist in Amsterdam. Verband italienischen Orgelstil (Ricercar) mit englischer Virginalmusik, wurde zum Schöpfer der Orgelfuge. Hauptwerke für Orgel (Fugen), Klavier (Liedvariationen), 4–8stimmige Psalmen, Cantiones sacrae fünfstimmig (1619), 2–4stimmige französische und italienische „Rimes".

Szymanowski, Karol (1882–1937, Pole), studierte in Warschau, hier später Konservatoriumsdirektor. Beeinflußt von Chopin, Skrjabin, Debussy, Stravinsky, Schönberg, dann selbständig, oft atonal; Klavierwerke, Kammermusik, Sinfonien, Lieder, Stabat mater (1928), Violin- und Klavierkonzerte, Opern („Hagith" 1922, „König Roger" 1926), Ballette („Mandragora" 1920, „Harnasie" 1935),das große Chorwerk „Litania" (1933).

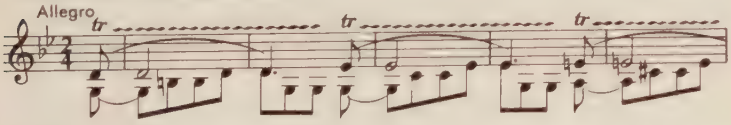
Tailleferre, Germaine (geb. 1892, Französin), gehörte zur „Gruppe der Sechs", wurde später Klassizistin. Schrieb vor allem Konzerte (für Klavier 1924, für zwei Klaviere 1934, für Harfe 1928, für Klavier, Bariton und Or-

chester, für Sopran und Orchester), ferner Ballette (u. a. „Der Vogelhändler" 1923), Opern, auch Klavierwerke.

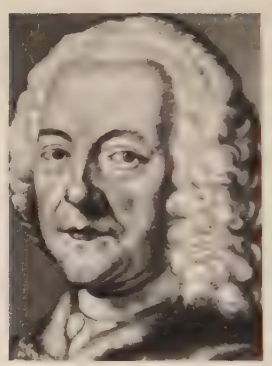
Tanejew, Sergei (1856–1915, Russe), Schüler von Tschaikowski, auch dessen Nachfolger am Moskauer Konservatorium, vorzüglicher Kontrapunktiker; u. a. 4 Sinfonien, Suite für Violine und Orchester, „Russische Ouvertüre", Streichquartette und -quintette, Operntrilogie „Orestie" (1895; „Agamemnon", „Die Choephoren", „Die Eumeniden"), Kantaten, Lieder.

Tansman, Alexander (geb. 1897, Pole), lebt seit 1920 in Paris (1941–46 in Amerika). Schrieb u. a. 8 Sinfonien, teilweise mit Chor, „Transatlantische Sonatine" für Orchester (1930), „Polnische Rhapsodie" (1941), Orchesterkonzert (1955), Orchesterpartita, Orchesterricercare (1949), Opern (u. a. „Der Schwur" 1955), Klavierkonzerte, Ballett- und Filmmusik, 8 Streichquartette.

Tartini, Giuseppe (1692–1770, Italiener), war ursprünglich zum Geistlichen bestimmt, studierte als junger Abbate in Padua Literatur, mußte sich wegen einer Liebesheirat als Orchestergeiger in die Provinz begeben, 1721 Kapellmeister in Padua, 1723–25 Kammermusiker in Prag, dann wieder in Padua. Viele berühmte Geiger des 18. Jahrhunderts stammen aus seiner Schule, seine Lehre (auch Schriften) wurde maßgebend für die Entwicklung des Geigenspiels. Schrieb etwa 160 Violinsonaten (mit verschiedener Begleitung; bekannteste die „Teufelstrillersonate"), rund 200 vier- und fünfstimmige Konzerte, in denen stets die erste Geige tonangebend bleibt. Seine Grundhaltung erinnert an Corelli.

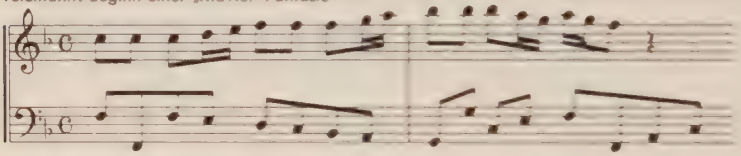
Tartini: aus der „Teufelstrillersonate"

Taylor, Deems (geb. 1885, Amerikaner), Komponist ohne bestimmte Richtung, hatte besonderen Erfolg mit publikumswirksamen Werken wie die Opern „Peter Ibbetson" (1931), „Ramuntcho" (1942); schrieb ferner Bühnenmusik, eine Zirkussuite für Orchester u. a.

Telemann, Georg Philipp (1681–1767), geb. in Magdeburg, studierte Jura und Philosophie in Leipzig, gründete dort ein Collegium musicum und wurde 1704 Organist. Ging im gleichen Jahr als Kapellmeister nach Sorau, 1708–12 Hofkapellmeister in Eisenach, anschließend Musikdirektor in Frankfurt a. M. Von 1721 bis zu seinem Tode städtischer Musikdirektor in Hamburg. Eine Berufung als Thomaskantor lehnte er ab; der mit ihm befreundete Joh. Sebastian Bach bekam dann die Stelle. Dem ständigen Ortswechsel Telemanns entspricht seine Aufgeschlossenheit für die musikalische Entwicklung seiner



Zeit; französische, polnische, italienische und verschiedene innerdeutsche Anregungen verschmelzen in seinem Werk, das umfangreicher ist als das seiner Zeitgenossen Händel und Bach zusammen. Rund 40 Opern, etwa 1000 Orchestersuiten, ganze Reihen Kammermusik in verschiedener Besetzung, Klaviermusik, zwölf Jahrgänge kirchlicher Kantaten und Motetten (Bach schrieb „nur" fünf Jahrgänge), 46 Passionen, verschiedene Oratorien, Hunderte von Kompositionen für besondere Anlässe. Zugang zu seinem vom Hochbarock bis zum verspielten Rokoko reichenden Werk erlangt man am leichtesten durch die aufgelockerten Klavierwerke, die schmiegsame Kammermusik und die Orchestersuiten.

Telemann: Beginn einer „Klavier-Fantasie"



Theile, Johann (1646–1724), nahm u. a. in Weißenfels bei Heinrich Schütz Kompositionsunterricht, wirkte in Stettin, Hamburg, Wolfenbüttel, Naumburg. Bedeutender Lehrer und Kontrapunktiker („Vater der Kontrapunktisten"); u. a. 23 vier- bis elfstimmige Messen, Lieder, eine Passion, ein Oratorium, vor allem auch Singspiele („Adam und Eva" 1678, zur Einweihung der Oper in Hamburg).

Thilman, Johannes Paul (eigentlich Johannes Muller; geb. 1906), Schüler von Hermann Grabner, wirkt in Dresden; schrieb u. a. Sinfonien, die teilweise politischen Programmcharakter tragen, „Mouvements" für Streichorchester (in der Zwölftontechnik), Kammermusik, Klavierkonzert, Violinkonzert, Kantaten.

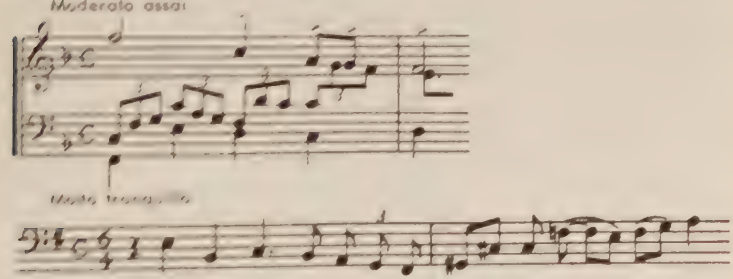
Thiriet, Maurice (geb. 1906, Franzose), schreibt vor allem für die Bühne, für Film (über 150 Filmmusiken) und Funk, ferner Orchester-, Kammermusik-, Klavierwerke; Oratorium „Oedipus rex" für Sprecher, Männerchor und Orchester (1942).

Thomas, Ambroise (1811–1896, Franzose), Sohn eines Musiklehrers, gewann den Rompreis (drei Jahre Studium in Italien), vorübergehend in Wien. Seit 1836 freier Komponist, 1871 Direktor des Pariser Konservatoriums als Nachfolger von Auber. Schrieb Orchester-, Kammer- und Klaviermusik, Lie-

der vor allem 19 sinfonische und „große" Opern. Weltbekannt „Hamlet" (1868, große Oper nach Shakespeare) und „Mignon" (1866, süßliche Verballhornung von Goethes „Wilhelm Meister", jedoch durchsichtig und elegant gearbeitet, mit einigen Ohrwürmern wie Polonaisenarie).

Thomas, Kurt (geb. 1904), wirkte in Leipzig, Berlin, Frankfurt a. M., Detmold und 1957–60 an Thomaskantor in Leipzig. Besonders bemerkenswert durchsichtige Chorwerke, z. T. mit ausgesprochenem Kunstgesang (mittlerer

K. Thomas: aus den Chorwerken



Motetten), ferner mit weiter Linienführung. Hervorzuheben sind eine achtstimmige A cappella Messe, die Kantaten „Weite Welt und breites Leben" (1928, nach Goethe), „Das Schloß in Österreich", „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" (1929, nach J. M. Meyfart, bis zur Achtstimmigkeit), Der 90. Psalm (1930, Bariton, gemischter sechsstimmiger Chor, Orchester), „Auferstehungsoratorium" (1935), „Die sieben Farben", ein Klavierkonzert (1937), andere Orchesterwerke, Kammermusik, die an Bachs Inventionen erinnert (Duos, Trios, Quartette), Klavierwerke wie Sonaten, zwei- und dreistimmige Inventionen.

Thomson, Virgil (geb. 1896, Amerikaner), studierte vor allem in Paris (Nadia Boulanger). Seine Werke wechseln unbestimmt zwischen Tagesrealität und Jenseitigkeit, u. a. Sinfonien, Konzerte, Opern, so „Unser aller Mutter" (1947, über die Suffragette S. B. Anthony, Text Gertrude Stein).

Thuille, Ludwig (1861–1907, gebürtiger Tiroler), studierte und wirkte vor allem in München als einer der Führer der „Münchener Tonschule"; geschätzt als Lehrer und Theoretiker. Als Komponist nachromantischer Richtung einst erfolgreich mit Kammermusik, Klavierwerken, Vokalwerken und Opern (so „Theuerdank" 1897, „Lobetanz" 1898, „Gugeline" 1901, Text der letzten beiden von Otto Julius Bierbaum.)

Tiessen, Heinz (geb. 1887), Chorleiter, Kompositionslehrer, einige Jahre auch Direktor des Städtischen Konservatoriums in Berlin; schrieb zahlreiche

Chorwerke für Laienchöre, in denen sich seine sozialistische Gesinnung ausdrückt. Erregte erstmals größeres Aufsehen durch die Schauspielmusik zu „Hamlet" (1920, für Reinhardt), daraus auch eine Suite; schrieb ferner das Ballett „Salambo" (1929), Sinfonien (darunter „Stirb und Werde"), Revolutionsouvertüre, eine Suite für Violine und Klavier mit Orchester, Kammermusik, Lieder, Orgel- und Klavierwerke. Ging aus von R. Strauss, kam bis zur Grenze der Atonalität.

Tippett, Michael (geb. 1905, Engländer), Schüler von Ch. Wood, später meist freischaffender Komponist (1940–51 Direktor des Morley College in London). Neben Britten der meistgenannte britische Komponist. Manche Vordergründigkeit seiner auf gläubig-ernstem Boden erwachsenen Werke haben ihm den irrigen Beinamen „englischer Mendelssohn" eingetragen. Vielrhythmisch, z. T. Quartenthematik, oft madrigalistischer Satz, herb, doch nicht atonal; u. a. die Opern „The midsummer marriage" (1955, Text von Tippett, daraus eine Suite „Kultische Tänze"), „King Priam" (1962), das Oratorium „Ein Kind unserer Zeit" (1943, angeregt durch Grynspans Attentat auf den deutschen Botschaftsrat von Rath), 2 Sinfonien, das bekannte Konzert für doppeltes Streichorchester (1946), eine konzertante Fantasie über ein Corelli-Thema, eine Händel-Fantasie für Klavier und Orchester, Klavierkonzert (1956), Suiten nach altklassischer Art, 3 Streichquartette, A-cappella-Motetten, Lieder.

Toch, Ernst (geb. 1887, Österreicher), wirkte in Mannheim und Berlin, seit 1933 in New York, seit 1940 an der südkalifornischen Universität in Los Angeles. Meister des knapp umrissenen musikalischen Gedankens und der Form. Ging von Brahms aus, kam bis zur (vielfach spielerisch und ironisch gehandhabten) Atonalität. Schrieb 4 Sinfonien (die 2. als „Albert-Schweitzer-Sinfonie" bezeichnet), „Big-Ben-Variationen", „Komödie" für Orchester, Suiten, 2 Klavierkonzerte (das zweite eine „Sinfonie für Klavier und Orchester"), Kammersinfonie „Die chinesische Flöte" (mit Sopranstimme), Cellokonzert, 4 Streichquartette, Opern („Die Prinzessin auf der Erbse" 1927, „Egon und Emilie" 1928, nach Ch. Morgenstern, „Der Fächer" 1930), Ouverturen, viele Klavierstücke (berühmt „Der Jongleur"), Chöre.

Togni, Camillo (geb. 1922, Italiener), Casella-Schüler, wandte sich bald der Zwölftonkomposition zu, schwer verständlich in seinen Intervallextremen. Zwei Werke nach Sartre: „Drei Studien über ‚Tote ohne Begräbnis'", (1951, für Sopran und Klavier), „Ricercare" nach dem Roman „Der Ekel" (1957, für Bariton und 5 Instrumente); ferner Lieder nach Trakl, Chöre nach T. S. Eliot, Kammer- und Klaviermusik.

Tomasi, Henri (geb. 1901, Franzose), Schüler von Dukas, später Konzert- und Operndirigent, wurzelt in der Überlieferung, die er nur behutsam mit neueren Mitteln verziert. Schrieb u. a. Opern „Sampiero Corso" (1956), „Don Juan de Mañara" (1956), Ballettoper „Die Herrin von Atlantis" (1957),

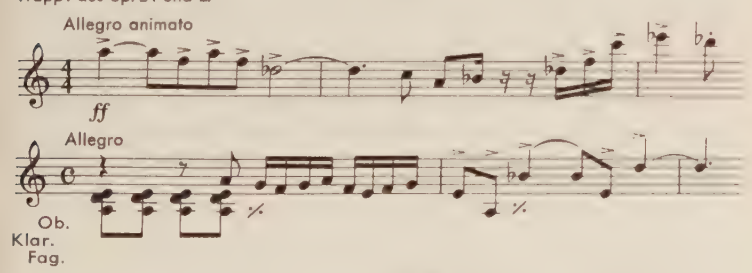
mehrere Ballette, zwei Saxophonkonzerte, zwei Flötenkonzerte, Konzert für Bratsche und Trompete, Klarinettenkonzert.

Tosatti, Vieri (geb. 1920, Italiener), Unterricht bei Ildebrando Pizzetti, schwer einzuordnen wegen seines spielerischen Witzes, dessen Hintergrund nicht immer erkennbar ist. So das „Wahnsinnskonzert" (1946) mit verschiedenen Stilelementen (endet mit einer Explosion), vier Opern, darunter „Das Weltgericht" (1955), „Die Schatzinsel" (1958, nach Stevenson), „Dionysos"; ferner verschiedene Instrumentalwerke.

Traetta, Tommaso (1727–1779, Italiener), wirkte außer in seiner Heimat (besonders Venedig und Parma) auch in Petersburg und London. Seinerzeit hochgeschätzter Komponist von mehr als 40 Opern, u. a. „Iphigenie auf Tauris" (1758), „Armida" (1761), „Antigone" (1772).

Trantow, Herbert (geb. 1903), erstrebt in seinen Bühnenwerken eine Verbindung von Tradition und Moderne, wobei er gesungenes und gesprochenes Wort, Orchesterklang und Tanz in Einklang zu bringen sucht; u. a. „Odysseus bei Circe" (1938), „Antje" (1942); Texte immer vom Komponisten.

Trapp, Max (geb. 1887), studierte bei Paul Juon, lehrte an Berliner Musikhochschulen. Geht als Komponist etwa von R. Strauss aus, setzt sich in frischer Musizierfreude mit der Neuen Musik auseinander, ohne sich ihren Konsequenzen anzuschließen. Zugleich greift er – auch in seinen Sinfonien – auf den barocken Konzertgedanken zurück; u. a. 6 Sinfonien, mehrere „Konzerte für Orchester", je ein Violin-, Cello-, Klavierkonzert, Orchesterdivertimento, Kammermusik (Quartette, mehrfach mit Klavier, h-Moll-Sonate für Violine und Klavier), Klavierwerke (Sonatine, „Unzeitgemäße Klavierstücke").

Trapp: aus op. 24 und 27

Trunk, Richard (geb. 1879), studierte in Frankfurt a. M. und München; 1934–45 Direktor der Münchener Akademie für Tonkunst, zuvor Chordirigent in Köln, New York, München. Werke: Orchester- und Kammermusik, ein Singspiel, Chöre, Gesänge.

Tschaikowski, Peter, geboren am 7. Mai 1840 in Wotkinsk (Ural) als Sohn eines Hüttendirektors. Er war zunächst im russischen Justizministerium tätig (bis 1863), studierte dann in Petersburg Musik u.a. bei Rubinstein. 1866–1877 Lehrer am Moskauer Konservatorium. Seine 1877 geschlossene Ehe wurde nach wenigen Wochen wieder geschieden. Er ging nach Italien und in die Schweiz, war dazu in der Lage, weil eine Gönnerin, Frau v. Meck („mein bester Freund"), mit der er nie gesprochen, wohl aber einen aufschlußreichen Briefwechsel geführt hat, ihm ein Jahresgeld von 6000 Rubeln aussetzte. Später Dirigententätigkeit in allen größeren europäischen Ländern; seit 1888 Jahresgeld des Zaren in Höhe von 3000 Rubeln. Über die innere Entwicklung des überaus scheuen Menschen Tschaikowski ist wenig bekannt – selbst sein Tod ist von Rätseln umgeben: Er starb am 6. November 1893 an der Cholera, weil er (unvorsichtig oder absichtlich) verseuchtes Wasser getrunken hatte.

Mit seinen Zeitgenossen Borodin, Mussorgski usw. der nationalrussisch betonten mächtigen „Gruppe der Fünf" hat Tschaikowski nur wenig gemein. Er kommt her von Mozart, Chopin, vor allem von der deutschen Romantik, überhaupt von der westlichen Kunstmusik und ihren Formprinzipien (Einfluß der französischen Mutter). Er überträgt sie ins Russische, erfüllt sie aber zugleich vielfach mit russischem Gehalt. Schwermut und barbarische Entfesselung, lyrisches Empfinden und spielerische Eleganz mischen sich bei ihm, stehen zuweilen auch so unvermischt nebeneinander, daß er häufig als „besserer Salonkomponist" bezeichnet wird. Seiner Wirkung auf den Hörer jedoch ist er seit vielen Jahrzehnten sicher, insbesondere mit seinen instrumentalen Spitzenwerken. Von den Opern, infolge ihrer lyrischen Reihung nicht eben dramatisch, haben sich nur wenige durchgesetzt, wie denn überhaupt nur ein geringer Teil seines Schaffens außerhalb seiner Heimat wirklich bekanntgeworden ist.

Opern:

„Der Wojewode" (1868), zurückgezogen.
„Undine" (geschrieben 1869), nicht aufgeführt, vernichtet.
„Der Opritschnik" (1874, Text von Tschaikowski).
„Die Pantoffelchen", ursprünglich „Wakula der Schmied" (1876).
„Eugen Onegin" (1879, Text nach Puschkin vom Komponisten und K. Schilowski), Lyrische Szenen in 3 Akten (7 Bildern). – Eugen Onegin

tötet seinen Freund Lenski in einem Duell, das aus Mißverständnis wegen Lenskis Braut Olga zustande gekommen war. – 150 Min.

„Die Jungfrau von Orleans" (1881, Text nach Schiller von Tschaikowski).

„Mazeppa" (1884, Text nach Puschkin vom Komponisten und W. Burenin).

„Die Zauberin" (1887, Text von I. Spaschinski).

„Pique Dame" (1890, Text nach Puschkin von Tschaikowskis Bruder Modest), drei Akte. Der junge Hermann erhält von Lisa, der Braut eines anderen, den Schlüssel zum Schlafzimmer ihrer Großmutter, der „Spielgräfin", und erschreckt diese zu Tode. Ihr Geist verrät ihm im Traum die drei Glückskarten; er setzt nacheinander, gewinnt, doch bei der letzten, dem Pik-As, erscheint ihm die tote „Pique Dame", und er ersticht sich; Lisa, sich von ihm ungeliebt wissend, hat sich zuvor in die Newa gestürzt. – 160 Min.

„Yolanthe" (1892, Einakter, Text von Modest Tschaikowski).

Ballette:

„Schwanensee" (1877), vier Akte. Daraus eine Orchestersuite.

„Dornröschen" (1890), drei Akte und ein Prolog. Daraus eine Orchestersuite.

„Der Nußknacker" (1892), zwei Akte nach E. T. A. Hoffmanns Märchen „Nußknacker und Mausekönig". Ein Nußknacker, den Klein-Marie zu Weihnachten bekommen hat, wird von ihrem Bruder entzwei geschlagen. Nachts träumt Marie von einer Mauseschlacht, vom Prinzen Nußknacker, der sie zu einer Fee bringt, bei der die Elfen tanzen. Daraus eine Orchestersuite. Tschaikowskis Ballette sind wichtige Marksteine in der Geschichte des neueren russischen Balletts, haben auch auf Stravinsky eingewirkt.

Orchesterwerke:

1. Sinfonie g-Moll (1867, später überarbeitet), „Wintertraume", vier Sätze. – 30 Min.
2. Sinfonie c-Moll (1873), die „Kleinrussische", vier Sätze. – 34 Min.
3. Sinfonie D-Dur (1875), fünfsätzig: Marsch - Alla tedesca - Elegisches Andante – Scherzo – Finale (mit Fuge). – 45 Min.
4. Sinfonie f-Moll (1878), die erste der wirklich bekannten Tschaikowski-Sinfonien. Vier Sätze: Andante sostenuto. Moderato con anima - Andantino in modo di canzone – Scherzo. Pizzicato ostinato (nur gezupfte Streichinstrumente) – Finale. Allegro con fuoco. Vom Komponisten mit einem (nicht zur Veröffentlichung bestimmten) Programm versehen. Er spricht darin vom Fatum, der eifersüchtigen Schicksalsgewalt. – 40 Min.
5. Sinfonie e-Moll (1888). Vier Sätze: Andante. Allegro con anima – Andante cantabile, con alcuna licenza – Valse, allegro moderato – Andante maestoso. Allegro vivace. „Völlige Ergebung in das Schicksal" überschreibt der Komponist das Werk. – 48 Min.

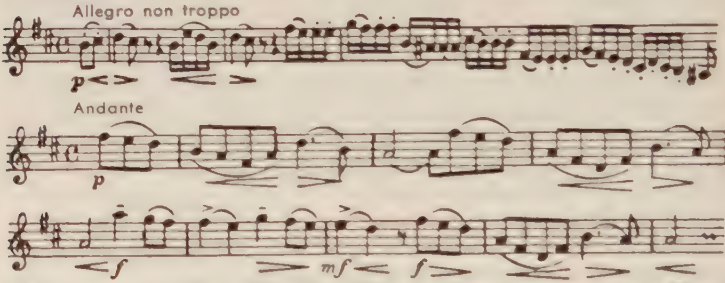
6. Sinfonie h-Moll, (1893), die „Pathetische". Vier Sätze: Adagio. Allegro non troppo – Allegro con grazia – Allegro molto vivace ($^4/_4$- und $^{12}/_8$-Takt) – Adagio lamentoso. Mit einem Grundgedanken als Programm, der „allen ein Rätsel bleiben wird", sagt Tschaikowski. – 50 Min.
7. Sinfonie (1962 mit Ergänzungen von Bogatyrow uraufgeführt).

„Manfred-Sinfonie" (1886), Programmusik, etwa in der Art von Berlioz und Liszt, kaum gespielt.

Tschaikowski: aus den Orchesterwerken

4. Sinfonie

5. Sinfonie

6. Sinfonie

4 Orchestersuiten (1879, 1883, 1884, 1887); im allgemeinen werden nur Einzelstücke daraus gespielt; die 4. Suite mit der Bezeichnung „Mozartiana" nach drei Klavierstücken und dem „Ave verum" Mozarts.

3 Ballettsuiten: „Dornroschen-", „Schwanensee-" und „Nußknackersuite". Nur die letzte Suite hat Tschaikowski selbst bearbeitet. Satze: Kleine Ouverture – Sechs Tanze (Marsch, Feentanz, Russischer Tanz, Arabischer Tanz, Chinesischer Tanz, Tanz der Rohrflöten) – Blumenwalzer. – 26 Min.

Serenade für Streicher C-Dur (1881), merklicher Einfluß der deutschen Romantik, der franzosischen Ouverture, doch auch russischer Satze: Andante. Allegro. Andante – Walzer – Elegie – Finale. – 20 Min.

„Ouvertüre Romeo und Julia" (1870), klar gegliederte Fantasieouvertüre: Vorahnung – Kampf der Adelsgeschlechter – Julias Liebeslied – Klage über den Tod des liebenden Paares. – 20 Min.

„Ouvertüre 1812" (1878), eine der üblichen Schlachtenouvertüren: Gegeneinander der alten russischen Zarenhymne (von Lwow) und der Marseillaise. – 14 Min.

Verschiedene Programmwerke wie „Capriccio italien" (1800), „Francesca da Rimini" (1874), „Sturm" (1873), „Hamlet-Ouvertüre" (1884), verschiedene Schauspielmusik („Schneewittchen", „Der falsche Demetrius" u. a.).

1. Klavierkonzert b-Moll (1875), thematisch eingängig, in der Gestaltung mehr auf Glanz denn auf Verdichtung gestellt; Herkunft von Schumann und Liszt, aller Kritik zum Trotz ein Lieblingswerk von Pianisten und Hörern. Sätze: Andante non troppo e molto maestoso. Allegro con spirito – Andante semplice – Allegro con fuoco. – 31 Min.

2. Klavierkonzert G-Dur (1880), selten gespielt, obwohl dichter gestaltet, teilweise Tripelkonzert infolge Hinzutreten von Solovioline und Solocello. – 39 Min.

3. Klavierkonzert Es-Dur (nachgelassenes Werk), einsätzig, kaum gespielt.

Zwei Fantasien für Klavier und Orchester sowie ein Andante und Finale (letzteres vielleicht als Sinfonie geplant).

Violinkonzert D-Dur (1879), mitreißende Melodik, sorgfältige Arbeit, glänzender Orchestersatz, komplizierte Virtuosität (anfangs für unspielbar erklärt), russischer Untergrund. Sätze: Allegro moderato – Canzonetta. Andante – Allegro vivacissimo. – 34 Min.

„Melancholische Serenade" für Violine und Orchester (1875).

„Valse-Scherzo" für Violine und Orchester (1877).

„Pezzo capriccioso" für Cello und Orchester (1867).

„Variationen über ein Rokokothema" für Cello und Orchester (1877).

Klavierkonzert b-Moll

Andante non troppo e molto maestoso

Violinkonzert

Kammermusik:

Klaviertrio a-Moll (1882), dem Andenken an Nikolai Rubinstein gewidmet.

3 Streichquartette: D-Dur (1872), F-Dur (1874), es-Moll (1876).

Streichsextett d-Moll „Erinnerungen an Florenz" (1892).

Klaviermusik:
2 Sonaten: cis-Moll (1865), G-Dur (1878).
„Die Jahreszeiten" (1876), für jeden Monat ein Stück, berühmt die Juni-Barkarole, die November-Troikafahrt.
Verschiedene kleinere Stücke wie Scherzi, Impromptus, „Kinderalbum", Romanze, Valse; stark der deutschen Romantik verpflichtet.

Vokalwerke:
Zahlreiche A-cappella-Chöre und andere Chorwerke weltlicher und geistlicher Art (Gelegenheitskantaten, Hymnen. Für die Vertonung von Schillers „An die Freude" 1866 erhielt Tschaikowski einen Preis).
112 Lieder und Duette, darunter op. 54 mit 16 Kinderliedern.

Tscherepnin, Alexander (geb. 1899, Russe, Schüler seines Vaters Nikolai, wirkte jahrelang in Paris, lebt in den Vereinigten Staaten. Geht als Pianist auch bei der Komposition vielfach vom Klavier aus, aufschlußreich für seine rhythmischen Ausbrüche zwei Tokkaten (op. 1 und 10), für seine Klangextreme die „Canzona" op. 28. Er komponiert und experimentiert mit einer neunstufigen Tonleiter (s. S. 37); schrieb ferner „Zehn Klavierstücke" (1955), 4 Klavierkonzerte (darunter die „Georgische Suite", Konzerte für Cello, Mundharmonika (entstanden 1955), 4 Sinfonien (die letzte 1959), „Russische Tänze", „Sinfonischer Marsch", Kammermusik, Opern („Ol Ol" 1928, „Die Hochzeit der Sobeide" nach Hofmannsthal 1933, „Der Farmer und die Fee" 1952), eine Reihe von Balletten, Bühnenmusiken, Lieder.

Tunder, Franz (1614–1667), studierte in Rom, berühmter Organist der Lübecker Marienkirche (vor seinem Schwiegersohn Dietrich Buxtehude). Schrieb Orgelwerke, Solo- und Chorkantaten.

Turina, Joaquin (1882–1949, Spanier), vom französischen Impressionismus beeinflußt, aber nationalspanisch in fast romantischer Haltung, schrieb u. a. „Sevillaner Sinfonie" (1920), Orchesterfantasie „Guadalquivir" (1936), Klavier- und Kammermusik mit spanischen Titeln, Opern.

Uhl, Alfred (geb. 1909, Österreicher), studierte bei F. Schmidt, wirkt als Akademieprofessor in Wien. Strebt nach „Verschmelzung von Gedanke und Gefühl zu kristallklarer Einheit"; schrieb u. a. „Konzertante Sinfonie für Klarinette und Orchester" (1944), „Sinfonischer Marsch" (1942), 4 Orchestercapricen (1945, „Von Musikanten, fahrenden Sängern, Gauklern und Komödianten"), „Sonata graziosa" für Orchester (1948), „Introduktion und Variationen über ein Lied aus dem 16. Jahrhundert" (1947), „Vergnügliche Musik für 8 Bläser" (1947), Concertino für Bratsche, Klarinette und Klavier (1937), Streichquartett (1946), Klaviersonatine (1947), Serenade für 12 Bläser und Baß (1956), Oratorium „Gilgamesch" (1958), Ballett „Rondeau" nach Molière (1948), Bühnen- und Filmmusik.

Umlauff, Ignaz (1746–1796, Österreicher), einst sehr volkstümlicher Komponist von 6 Singspielen, von denen das berühmteste, „Die Bergknappen", 1778 für würdig befunden wurde, das Wiener Nationalsingspiel zu eröffnen; ferner u. a. „Die schöne Schusterin" (1795).

Unger, Hermann (1886–1958), studierte bei Reger und Haas, lehrte an der Kölner Universität, bekannt auch als Musikschriftsteller. Neben Kammermusik und Werken für kleines Orchester („Holländisches Capriccio", „Niederrheinische Tänze") u. a. drei Opern: „Der Zauberhandschuh" (1926), „Richmondis von Aducht" (1928), „Drei Geschichten vom Weihnachtsbaum" (1943).

Valen, Fartein (1887–1952, Norweger), studierte u. a. in Berlin; nichtorthodoxer Zwölftonkomponist, auf den Veranstaltungen der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik bekanntgeworden; u. a. Sinfonien, Werke für Kammerorchester („Michelangelo-Sonett" 1947), Violinkonzert (1948).

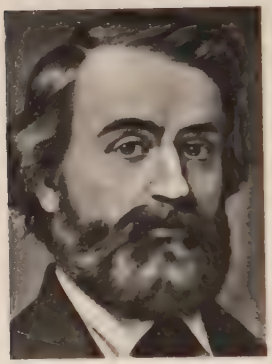
Varèse, Edgar (geb. 1885, Franzose), studierte u. a. bei Roussel und d'Indy, wirkte als Dirigent in Frankreich und Deutschland, seit 1915 in den Vereinigten Staaten. Sein dem Futurismus zuzuordnendes Schaffen ist seit den zwanziger Jahren heftig umstritten, wird teils als brutale Geräusch- und Klangmontage und damit als nicht der Musik zugehörig bezeichnet, teils als aufrüttelnder Vorläufer späterer Entwicklungen anerkannt. Varèse sammelt allerlei Geräusche aus Natur und Technik, nutzt die klanglichen Extreme, bevorzugt übermäßig weite Tonschritte, arbeitet mit Tonbandmontage. Hervorzuheben: „Arcana" für Riesenorchester, vor allem Schlagzeug und Blech (1927), „Ionisation" außer Klavier ausschließlich für Geräuschinstrumente (1931, soll die „Musik der Ione" innerhalb des Atoms wiedergeben), „Dichte 21.5" (1936, Flöte solo), „Déserts" (1954, zwei Tonbandübertragungen und eine Klanggruppe von Bläsern, Schlagzeug, Klavier), „In der Nacht" (1957, für Chor, Blechbläser, Ondes Martenot, Orgel, Schlagzeug), ferner 1958 für die Brüsseler Weltausstellung eine elektronische Montage zu Le Corbusiers „Elektronischem Gedicht".

Vaughan Williams, Ralph (1872–1958, Engländer), knüpft etwa bei Ravels impressionistischer Art an, teilweise auch bei Strawinsky, vor allem aber der heimatlichen Musik (Volkslied) verpflichtet. Schrieb u. a. 9 Sinfonien (die letzte 1958), darunter eine „Pastorale" und eine „Londoner Sinfonie" (mit Big-Ben-Klängen) genannt, „Fantasie über ein Thema von Tallis" und „Partita" (beide für doppeltes Streichorchester), „Aristophanes-Suite", „Charterhouse-Suite", „Norfolk-Rhapsodie", ein Violin- und ein Oboenkonzert, Oratorium „Sancta Civitas", Ballette, Kammermusik, Vokalwerke, Opern, u. a. „Sir John in love" („Falstaff", 1929), „The pilgrims' progress" (1951).

Ventadorn, Bernart de s. Bernart de Ventadorn.

Veracini, Francesco Maria (1690–1750, Italiener), wirkte als berühmter Violinist in Italien, Dresden, Prag, London. Schrieb u. a. 24 (meist auf seine eigene Spielart zugeschnittene) Violinsonaten, auch drei Opern.

Verdi, Giuseppe, geboren am 10. Oktober 1813 in dem Dorf Le Roncole bei Busseto (Parma). Von der Stadt Busseto und einem reichen Bürger Barezzi (dessen Schwiegersohn er 1859 wurde) erhielt der musikalische Jüngling ein Stipendium, damit er in Mailand studieren konnte. Der Konservatoriumsdirektor Basili nahm ihn als nicht genügend begabt nicht im Konservatorium auf, so daß Verdi zu Lavigna, dem Maestro al cembalo der Scala, ging und von ihm einen vorzüglichen, ganz von der Theaterpraxis her bestimmten Unterricht erhielt. Verhältnismäßig früh hatte er mit seinen Opern so großen Erfolg, daß er ganz der Komposition leben konnte – zumeist in der ländlichen Stille seines Mustergutes Sant' Agata. 1853–55 lebte er in Paris. Vorübergehend war er auch Mitglied des italienischen Einheitsparlaments. Obwohl er sich von der Politik bald wieder fernhielt, wurde sein Name eine Zeitlang zu einem politischen Schlachtruf: man rief (nach dem Erfolg des „Maskenballs" 1859) „Viva Verdi", als wolle man damit den Komponisten ehren, meinte in Wirklichkeit „Viva **V**ittorio **E**manuele **R**e d'**I**talia", also das Bekenntnis zur Einheit, das in vielen Einzelstaaten streng verboten war. Er starb am 27. Januar 1901 in Mailand.



Verdi begann als typisch italienischer Opernkomponist: im Stil zunächst ein Nachahmer Bellinis, in der Menge des Geschaffenen allen Komponistenkollegen ähnlich. Mit der Zeit wandte er sich von der reinen Singoper mit dem zum Begleiten gerade ausreichenden Orchester zur Musizieroper und ihrer sorgfältiger durchgeführten Orchestersprache; er schrieb schließlich immer weniger, durchdachte und feilte seinen Stil, setzte sich mit seinem gleichaltrigen Zeitgenossen Wagner auseinander und fand den Weg zu einem eigenen musikdramatischen, Wagner nur in Einzelheiten verwandten Stil durchaus italienischer Prägung – so italienisch, daß man ihn als Stimmdramatiker bezeichnet hat. Das heißt: trotz aller Verfeinerung und Vertiefung des instrumentalen Ausdrucks gibt die Führung der Gesangsstimme den Ausschlag. Es ist der Weg vom Schön-Gesang zum Ausdrucks-Gesang, wobei zugleich das Orchester mehr und mehr ergänzend zur dramatischen Gesamtanlage herangezogen wird. Aus den ursprünglich leicht faßlichen und ebenso leicht nachzuträllernden Arienmelodien zu einfachen Rhythmen erwächst eine Stimmführung, die den „schönen Ariengesang" und das notdürftig geführte Rezitativ zu ariosen Aus-

druckslinien verschmilzt, die nun ihrerseits die zuvor isolierten Einzelnummern (Arie, Duette, Terzette usw.) immer mehr zu dramatischer Einheit verbinden.

Opern:

Von den frühen Opern Verdis haben nur sehr wenige für die Gegenwartsbühne Bedeutung; einige liegen in Neufassungen vor (durch Verdi selbst oder spätere Bearbeiter). Ins Deutsche übersetzt wurden nur die wichtigsten.

„Oberto, conte di San Bonifacio" (1839, Text von A. Piazza).

„Un giorno di regno" (1840, „König für einen Tag", auch „Der falsche Stanislaus", Text von F. Romani), neben dem „Falstaff" Verdis einzige komische Oper.

„Nabucco" („Nebukadnezar" 1842, Text von T. Solera).

„Die Lombarden im ersten Kreuzzug" (1843, Text von T. Solera, 1847 als „Jerusalem" neugefaßt).

„Ernani" (1844, Text von F. M. Piave, Bearbeitung von Julius Kapp).

„Die beiden Foscari" (1844, Text von F. M. Piave).

„Die Jungfrau von Orleans" (1845, Text von T. Solera).

„Alzira" (1845, Text von S. Cammarano).

„Macbeth" (1847, Text nach Shakespeare von F. M. Piave, 1865 prunkhafte Neufassung mit Ballett für Paris). Tragödie des ehrgeizigen Feldherrn Macbeth, der den König ermordet im Einverständnis mit seiner Frau, aber von den treugebliebenen Anhängern des Königs selbst umgebracht wird, nachdem seine Frau wahnsinnig geworden war. Musikalisch ein bedeutender Schritt vorwärts; so die Besetzung der Hauptrollen mit dunklen Stimmen, teilweise dramatische Orchesterführung, sogar eine Fuge. – 170 Min.

„Die Räuber" (1847, Text nach Schiller von A. Maffei).

„Der Korsar" (1848, Text von F. M. Piave).

„Die Schlacht von Legnano" (1849, Text von S. Cammarano).

„Luisa Miller" (1849, Text nach Schillers „Kabale und Liebe" von S. Cammarano). Die Handlung ist in ein Tiroler Dorf verlegt. Musikalisch bedeutsam die Vertiefung der rezitativischen Partien. – 180 Min.

„Stiffelio" (1850, Text von F. M. Piave, 1857 in Neufassung als „Aroldo").

„Rigoletto" (1851, Text nach V. Hugo von F. M. Piave), die erste Oper Verdis, in der die „politischen Themen" zurücktreten und der tragische Mensch mit Leidenschaften, Schuld und Schicksal im Vordergrund steht. – Der Hofnarr Rigoletto treibt seinen Herzog zu immer neuen Abenteuern an. Schließlich wird seine verborgen gehaltene Tochter ohne sein Wissen die Geliebte des Herzogs. Er tötet seine Tochter, weil er sie in ihrer opferbereit gewählten Verkleidung für ihren Verführer hält. Musikalisch-dramatisch das Absetzen der leichtsinnigen Welt am Hofe („Freundlich blick ich auf diese und jene", „Ach, wie so trügerisch", italienische Trällerarien des Herzogs) gegen das

Seelendunkel in dem verkruppelten Narren („Der alte Mann verfluchte mich"), besonders die dustere Szene zwischen Rigoletto und dem käuflichen Mörder. – 170 Min.

„Der Troubadour" (1853, Text von S. Cammarano), eine kaum verständliche Handlung über Leidenschaft und schicksalhafte Verstrickung, fast nur Nachtszenen. – Graf Luna läßt den Troubadour Manrico aus Eifersucht hinrichten; zu spät erfährt er, daß der Getötete sein in früher Jugend von Zigeunern geraubter Bruder war; die von beiden geliebte Leonore gibt sich den Tod. Wesentlich der Dreivierteltakt: ein Todesreigen, immer wieder verschiedenartig angeleuchtet. – 180 Min.

„La Traviata" (1853, Text nach Alexandre Dumas' „Kameliendame" von F. M. Piave), wiederum Schuld, Schicksal und Liebe, wiederum tragischer Ausgang. – Violetta, lungenkranke Lebedame, erlebt nur kurze Zeit einen Traum von wirklicher Liebe mit Alfred Germont, trennt sich von ihm (durch Alfreds Vater dazu gedrängt) und stirbt, zu spät möchte der alte Germont wiedergutmachen, zu spät erkennt Alfred, daß sie sich um seinetwillen opferte. Statt stürmischer Leidenschaften schimmerlich-stille Seelenregungen; infolgedessen verhaltene musikalische Sprache: beseelter Belkanto, verfeinertes Orchester (vier Geigenstimmen zu Beginn der Ouverture erinnern an „Lohengrin"), hintergründige Verwendung von Tanzrhythmen. – 150 Min.

„Die sizilianische Vesper" (1855, Text von E. Scribe und C. Duveyrier), nicht einheitlich, weil für Paris als große Oper geschrieben, die Verdis Wesen nicht entsprach. Spielt 1282, im Jahr des blutigen Aufstandes der Sizilianer gegen die französische Besatzungsmacht.

„Simone Boccanegra" (1857, Text von F. M. Piave, zweite Fassung 1881, überarbeitet von Arrigo Boito), ein etwas verwirrtes Geschehen aus dem Genua des 14. Jahrhunderts: Kampf des Dogen Boccanegra gegen drei Führer der ihm nach dem Leben trachtenden Gegenpartei; er fällt, aber nicht aus politischen, sondern aus höchst verwickelten persönlichen Gründen. Musikalisch bedeutsam die Verwendung bestimmter Motive zum Aufbau ganzer Szenen und „leitmotivisch" wirkender, an entsprechenden Stellen wiederkehrenden Ausdrucksthemen; die Arien werden vielfach aus „Nummern" zu deklamatorisch weiterführenden Gesängen. – 150 Min.

„Amelia oder Ein Maskenball" (1859, Text nach Scribes „Gustav III. von Schweden" von F. M. Piave). Wegen des in der ursprünglichen Fassung vorkommenden Königsmordes von der Zensur in Neapel umgedichtet; endgültige Fassung in Rom mit großem Beifall uraufgeführt. – Graf Richard liebt Amelia, die Frau seines Sekretärs René, will die Ehe nicht zerstören und das Paar aus seiner Nähe versetzen; doch der eifersüchtige René hat sich Verschwörern angeschlossen und tötet den Grafen, der ihm höchste Treue

beweisen wollte, auf einem Maskenball. Viele Szenen, in denen italienischer Gesang mehr und mehr musikdramatisch eingefärbt wird. – 175 Min.

„Die Macht des Schicksals" (1862, Text von F. M. Piave, zweite Fassung 1869 von A. Ghislanzoni; textlich bearbeitet von F. Werfel 1926, später durch Georg Göhler und Max Soldan). Alvaro tötet unabsichtlich den Vater seiner Geliebten, wird von dem Sterbenden verflucht, von dessen Sohn Don Carlos gesucht, geht zur Armee, dann in ein Kloster; dort findet ihn Carlos, reizt ihn zum Zweikampf, tötet noch im Sterben auch seine Schwester. Verfeinerte „Troubadour"-Musik, Einzelgesänge und Ensembles (Racheduett) verdichten und verbinden sich zu durchgehender arioser Linie. Das Finale deutet auf den „Aida"-Schluß hin. – 175 Min.

„Don Carlos" (1867, Text nach Schiller von J. Méry und Camille du Locle, zweite Fassung – Weglassen des ersten Aktes – 1884). Inhalt in großen Zügen wie bei Schiller. Vertonung eine Verbindung von Elementen der italienischen Gesangsoper, der französischen großen Oper und des Verdischen musikdramatischen Stils, ohne daß es zu letzter Verschmelzung kommt. – 200 Min.

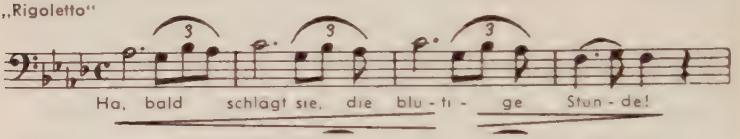
„Aida" (1871, geschrieben für das zu den Eröffnungsfeierlichkeiten des Sueskanals erbaute italienische Theater in Kairo, Text von A. Ghislanzoni). Prunkstil der französischen großen Oper, italienische Gesangsoper und Verdische Ausdrucksdichte sind nun innig verschmolzen, behutsam angereichert durch einige wagnersche Züge (verschiedene Leit- oder eher Erinnerungsmotive, Vorspiel an „Lohengrin" erinnernd). Der ägyptische Feldherr Radames soll als Lohn für seinen Sieg die Königstochter Amneris zur Frau erhalten, liebt jedoch Aida, die als Sklavin gehaltene Tochter des feindlichen Königs, läßt sich ein militärisches Geheimnis entlocken und wird verurteilt, lebendig begraben zu werden. In der unterirdischen Grabkammer hat sich Aida verborgen und geht so mit dem Geliebten in den Tod. – 200 Min.

„Othello" (1887, Text von Arrigo Boito). Inhalt im wesentlichen wie in Shakespeares gleichnamigem Drama der boshaft geschürten Eifersucht. Musikalisch nunmehr das vollendete Musikdrama – freilich italienischer Prägung. So eigenständig die Orchestersprache auch wirkt als Mittrager des äußeren und inneren Geschehens, entscheidend bleibt doch die menschliche Stimme, und zwar so, daß in ihr der Übergang von der einstigen Arie und vom einstigen Rezitativ ins Ariose endgültig vollzogen wird. – 180 Min.

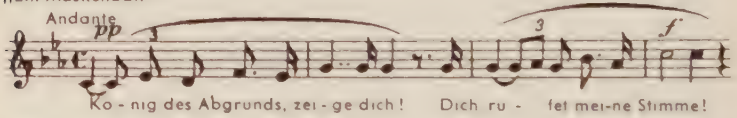
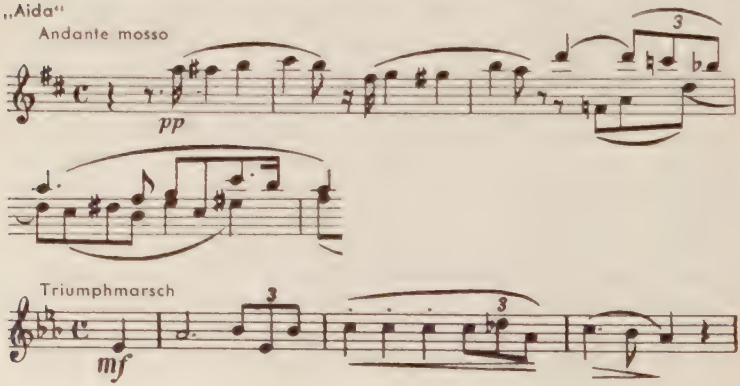
„Falstaff" (1893, Text von A. Boito nach Shakespeares „Lustigen Weibern"), Höhepunkt der künstlerischen Feinarbeit bei Verdi, ein Höhepunkt der italienischen Operndramatik überhaupt. Der dicke Sir John, die Menschen und Geschehnisse, derber Spaß und naturhafter Zauber sind eingefangen in ein einziges kunstvolles Gewebe von Motiven und Motivbeziehungen, von Formenverspottung (z. B. „Amen"-Kanon der Diener) und Formen-

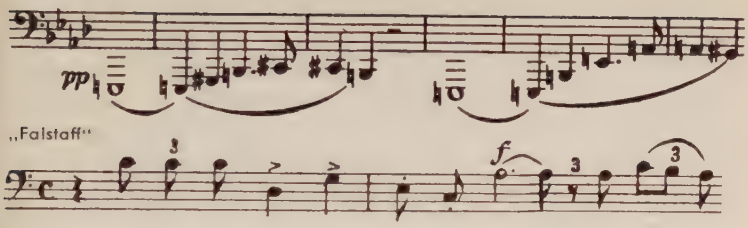
vergeistigung (z.B. Schlußfuge), von tonmalerischer und entstofflichter Orchestersprache, ariosen Großlinien und geschwindem Buffosprachstil. Nach einem früheren, mißlungenen Versuch, eine komische Oper zu schreiben, dauerte es 53 Jahre, bis Verdi diese kunstvollste aller heiteren Opern aufführen ließ. Kammermusik, durchkomponierte italienische Gesangsoper und Musikdrama in einem, aufgezeichnet in einer unverwechselbaren, unvergleichbaren Handschrift. – 160 Min.

Verdi: Aus den Opern

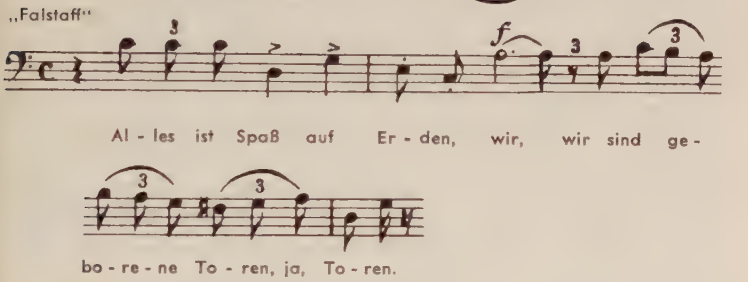
„Rigoletto"

„Der Troubadour"

„La Traviata"

„Ein Maskenball"

„Aida"

„Othello"



„Falstaff"



Obwohl Verdis Schaffenskraft immer wieder der Oper galt, hat er auch einige andere Werke geschrieben, so einige Romanzen, ein dreistimmiges Notturno mit Flöte, vier „Pezzi sacri" (Stabat mater, Tedeum, Ave Maria, Lobgesang) und vor allem das bedeutende

„Requiem" (1874). Ursprünglich wünschte Verdi, daß zum Tode Rossinis (1868) ein Requiem mit Beiträgen verschiedener Komponisten aufgefuhrt werde. Als eine Aufführung nicht zustande kam, zog er die von ihm komponierte Fuge „Libera me" zurück und verwendete sie in einem eigenen Requiem, das 1874 zu Ehren des verstorbenen italienischen Dichters Alessandro Manzoni erklang. Bedeutendes, klar gebautes, melodienreiches Werk, zuweilen theatralisch anmutend, doch gerade darin wesenhaft italienisch.

Streichquartett e-Moll (1873). Verdi soll das Streichquartett als Gattung nicht geschätzt haben, weil es italienischem Wesen nicht entspreche. Jedenfalls wollte er dieses sein einziges Quartett anfangs dem Konzertsaal vorenthalten, dann als Orchesterstück bearbeiten. Dabei ist kein italienisches Streichquartett des 19. Jahrhunderts in aller Welt so bekannt geworden wie dieses. Melodisch-farbig, leichte Anklänge an das Aida-Thema im Kopfthema (dolce, auf der tiefsten Violinsaite), „vokal" gefärbt auch in der Fuge des Schlußsatzes.

Veress, Sándor (geb. 1907, Ungar), Schuler von Kodály und Bartók, wirkt als Lehrer und Komponist in der Schweiz; stark als Melodiker und Rhythmiker, mit unauffälligem ungarischem Einschlag; verbindet besondere Klangmöglichkeiten mit verdichteter Polyphonie. Überkommene Formbestandteile werden neu gruppiert; zuweilen findet sich in wenigen Takten der Gesamtgehalt einer Komposition wie in einem stenographischen Sigel zusammengepreßt.

Schrieb u. a. 1. Sinfonie (1936), „Sinfonia Minneapolitana" (1954, für das Minneapolis-Sinfonieorchester), „Threnos" (1945, zum Gedächtnis Bartóks, Trauergesang für Orchester), „Transsylvanische Tänze" (1949), Violinkonzert (1939), Klavierkonzert (1952, mit Streichern und Schlagzeug), „Huldigung an Paul Klee" (1951, für 2 Klaviere und Streichorchester, nach Bildern des Malers), Ballette (u. a. „Die Wunderschalmei" 1937, auch als Orchestersuite), „Augustinus-Psalm" (1948, für Baß, gemischten Chor, Orchester, Streichquartette, Violin-Klavier-Sonaten, Klavierstücke (auch für Kinder), Lieder.

Veretti, Antonio (geb. 1900, Italiener, Schüler von F. Alfano, beeinflußt durch Casella, verhältnismäßig früh in leitenden Lehrstellungen. Neoklassizist, erfüllt altklassische Formen mit neuem Gehalt (teilweise bis zur Zwölftonigkeit); u. a. 3 Sinfonien („Italiana", „Epica", „Sacra"), Klavierkonzert (1949), Kammer- und Klaviermusik, die Oper „Der Günstling des Königs" (1932; 1955 ballettmäßig neugefaßt, mit alten Formen wie Fuge, Variationen usw.), das ballettähnliche Werk „Die sieben Sünden" (1954; zwölftönig, alte Formbestandteile), Oratorium „Der verlorene Sohn" (1943).

Viadana, Lodovico (eigentlicher Name: Lodovico Grossi da Viadana; 1564–1645, Italiener), einer der frühesten Komponisten, die die Erfindung des Generalbasses anwendeten. Hauptwerk „Hundert Kirchenkonzerte zu 1, 2, 3 und 4 Stimmen mit Basso continuo auf der Orgel zu spielen" (1602 ff.). Wirkte in Venedig und Mantua.

Vieuxtemps, Henri (1820–1881, Belgier), Schüler von Beriot; von Rußland bis Amerika bewunderter Violinist, seit 1871 Konservatoriumsprofessor in Brüssel (erkrankte an Lähmung). Schrieb u. a. sechs Violinkonzerte, eine Fantasia appassionata mit Orchester, zwei Cellokonzerte, Kammermusik.

Villa-Lobos, Heitor (1887–1959, Brasilianer), überaus fruchtbarer Komponist, der seine Stoffe und wesentliche Bestandteile seiner Musik der heimatlichen Folklore entnahm und seine Werke dementsprechend benannte. Schrieb 12 Sinfonien, sinfonische Dichtungen („Der Ursprung des Amazonas" 1950), Ballette, große Vokalwerke, ganze Reihen von „Choros" in verschiedener Besetzung (ausgesprochen folkloristische Werke), Cellokonzert, Klavierkonzert, Bühnenwerke, Kammermusik, Lieder.

Vinci, Leonardo (1690–1730, Italiener), bedeutsam vor allem durch seine mindestens 40 Opern, in denen er das begleitete Rezitativ dramatisch ausbaute und damit der sog. 2. neapolitanischen Schule (Haupt: Hasse) den Weg bereitete. U. a. „Iphigenie auf Tauris" (1725).

Viotti, Giovanni Battista (1753–1824, Italiener), Sohn eines musikalischen Schmieds, brachte sich als Knabe das Geigenspiel bei, wurde Schüler des bedeutenden Geigers Gaetano Pugnani (1731–1798), machte mit diesem Konzertreisen durch Europa und erregte durch sein Spiel ungeheueres Aufsehen, trat aber seit seinem dreißigsten Lebensjahr kaum noch auf, weil ihn einmal

das Publikum verärgert hatte. Akkompagnist von Marie Antoinette, später Theaterdirektor, Mitinhaber einer Weinhandlung, 1819–22 Leiter der Großen Oper in Paris. Sein sich immer mehr verfeinerndes Spiel machte so Schule, daß man ihn als Vater des modernen Geigenspiels bezeichnet. Schrieb u.a. 18 Violinsonaten (mit Generalbaß), 51 Violinduos, 36 Streichtrios, 21 Streichquartette, 29 Violinkonzerte.

Vitali, Giovanni Battista (um 1644–1692, Italiener), wirkte in Bologna und Modena, musikgeschichtlich bedeutsam als Mitbegründer der Sonate; besonders Triosonaten (schon vor Corelli). Von seinem ebenfalls als Violinist und Komponist wirkendem Sohn Tommaso Vitali (um 1665–1747) stammt eine vielgespielte Violinciacona.

Vitry, Philippe de (1291–1361, Franzose), neben Machault Mitbegründer der französischen „Ars nova". Er starb hochangesehen als Bischof. Von seinem umfangreichen Werk ist nur wenig erhalten.

Vivaldi, Antiono (etwa 1678–1741, Italiener), Sohn eines Geigers an der Markuskirche in Venedig, begann seine Geigerlaufbahn am gleichen Ort, wurde 1703 zum Priester geweiht (seiner roten Haare wegen „il prete rosso" genannt), war 1703–40 (unterbrochen von zahlreichen Reisen) Dirigent, Violinlehrer und Hauskomponist am Madchenkonservatorium Ospeda della Pietà. Er war ein hervorragender Geiger und Komponist, der viele Zeitgenossen und Nachfahren beeinflußt hat (so hat J. S. Bach verschiedene Violinkonzerte von V. fur Klavier bearbeitet, seine Werke überhaupt sorgfältig studiert). Schrieb u. a. 49 Opern, mehrere Oratorien, Violinsonaten mit Baß, Streichtrios, Konzerte fur 1-4 Soloviolinen, für Cello, Flöten, Oboen, Trompeten und andere Soloinstrumente (darunter „Die Jahreszeiten" für Violine, Streicher und Orgel). Seine meist in homophonem Stil geschriebenen Kompositionen gerieten bald nach seinem Tod in Vergessenheit und wurden erst seit etwa 1725 wiederentdeckt.

Vogel, Wladimir (geb. 1896 in Moskau als Sohn eines deutschen Vaters und einer russischen Mutter), studierte bei Busoni, lebt in der Schweiz. Stark angeregt durch Skrjabins Farbenklänge, Busonis „Neue Klassizität", Schonbergs Zwölftonwerk, Alban Bergs expressiven Stil; verarbeitet alles durchaus selbständig. Für Orchester: zwei Etuden „Ritmica funebre" und „Ritmica scherzosa" (1931), eine „Tripartita" (1934), „Ritmica ostinata", „Perpetuo ostinato", „Spiegelungen" (1953), ein Violin- und ein Cellokonzert; Oratorien (mit Sprechchören): „Wagadus Untergang" (1935), „Jona ging doch nach Ninive" (1957, nach Melvilles Roman vom weißen Wal „Moby Dick"), „Thyl Claes" (1947), andere Kompositionen für – rhythmisch veränderte – Sprechchöre; Kammer- und Klaviermusik.

Vogelweide, Walther von der s. Walther von der Vogelweide.

Vogl, Adolf (geb. 1873), Musikschriftsteller und Komponist nachwagnerischer Prägung, schrieb u. a. die Opern „Maja" (1908) und „Die Verdammten" (1934).

Vogler, Georg Joseph (meist „Abt Vogler" genannt; 1749–1814), war Priester, päpstlicher Diplomat, Theoretiker und Lehrer, Kapellmeister u. a. in Mannheim, München, Stockholm, Darmstadt, reiste mit einer „simplifizierten" Orgel durch ganz Europa. Seine Werke (Opern, Kirchenmusik- und Instrumentalwerke) sind vergessen, als anregende Persönlichkeit und aufgeschlossener Lehrer (er unterhielt in Mannheim und Darmstadt eine Tonschule) hat er bekannte Komponisten beeinflußt (C. M. v. Weber, Meyerbeer u. a.).

Vogt, Hans (geb. 1911), Unterricht vor allem bei Georg Schumann, anfangs Theaterkapellmeister, seit 1951 Lehrer in Mannheim. Hält bei aller Modernität an der (erweiterten) Tonalität fest. Aufgabe der Musik ist ihm, „nicht Erlebnisse zu schildern, sondern Erlebnisse zu schaffen"; u. a. die oratorienhafte Oper „Die Stadt hinter dem Strom" (im Funk 1953, szenisch 1955, nach Kasacks gleichnamigem Roman); nach dem gleichen Dichter: „Masken", lyrische Suite für Sopran, Streicher, Schlagzeug (1957); ferner Kammeroratorium „Historie der Verkündigung" (1956), Konzert für mehrchöriges Orchester (Endfassung 1953), Klavierkonzert, Kammermusik in verschiedener Besetzung, Chorwerke, Sonate für 17 Instrumente (1960), Kammeroper, „Athenerkomödie" (1962, Text nach Menander von Ch. Middleton).

Volkmann, Robert (1815–1883), Schüler seines Vaters (Kantor), studierte bei Anacker und Karl Ferdinand Becker. Wirkte in Prag, Ungarn, Wien, seit 1858 in Budapest als Akademieprofessor. Befreundet mit Robert Schumann. Hochgestimmter Romantiker von ungewöhnlichem Können, aber heute kaum noch bekannt; schrieb Sinfonien und Orchesterserenaden, Ouverturen, Solistenkonzerte, Streichquartette, Trios, Duos, zahlreiche Klavierwerke, Klavierlieder, geistliche und weltliche Chorwerke.

Vollerthun, Georg (1876–1945), harmonisch fesselnder Spätromantiker; bekannter Liedbegleiter, lange Theaterkapellmeister. Schrieb zahlreiche Lieder, bekannt vor allem durch Opern wie „Island-Saga" (1925), „Der Freikorporal" (1931), „Das königliche Opfer" (1942).

Wagenaar, Johan (1862–1941, Niederländer), bekannter Lehrer (u. a. von Pijper) und Komponist, der durch seinen glanzvollen Stil an R. Strauss erinnert; schrieb u. a. Opern, sinfonische Dichtungen, Kantaten.

Wagner, Richard, geboren am 22. Mai 1813 in Leipzig als Sohn eines Polizeiaktuars; nach dessen Tode heiratete die Mutter den Schauspieler Friedrich Geyer, den Wagner zeitlebens für seinen natürlichen Vater hielt. Musikalischer Unterricht erst während der Universitätsjahre durch den Thomaskantor Theodor Weinlig. 1833 Korreptitor in Würzburg, 1834 Kapellmeister in Magdeburg, 1836 in Königsberg, 1837 in Riga. 1839–42 untergeordnete Notarbeiten

in Paris. 1842 nach der Aufführung des „Rienzi" Hofkapellmeister in Dresden. Beteiligte sich an der Revolution 1848/49, mußte in die Schweiz fliehen. Liszt hielt großherzig zu dem Freunde. In der Schweiz Arbeit an den nachmals berühmten Kunstschriften und musikdramatischen Dichtungen. Die Liebe zu Mathilde Wesendonck (Gattin eines Kaufmanns, in dessen Hause Wagner Zuflucht gefunden hatte) führte zum Ende der 1836 geschlossenen Ehe mit der Schauspielerin Minna Planer, künstlerisch aber zum „Tristan", den er in Luzern und Venedig beendete. Erfolglose Dirigententätigkeit in Paris, wo die „Tannhäuser"-Aufführung (1861) durch einen Herrenclub mit einem Skandal endete. Nach seiner Amnestierung 1861 in Karlsruhe, in Weimar, in Wien. 1864 stand Wagner vor dem Nichts. Da berief ihn der schwärmerische Ludwig II. unter glanzendsten Bedingungen nach Munchen (Uraufführung von „Tristan" und den „Meistersingern" unter Bulow). Scharfe, vielfach politisch begründete Gegnerschaft beendete bald den Munchener Aufenthalt. 1866 bis 1872 lebte Wagner hauptsächlich in Triebschen bei Luzern, zumeist mit Cosima, der natürlichen Tochter seines Freundes Liszt und Frau seines Freundes Bulow. 1869 wurde beiden der Sohn Siegfried geboren, 1870 schlossen sie die Ehe (Minna Planer war 1866 gestorben). 1871 Übersiedlung nach Bayreuth, 1872 Grundsteinlegung des von ihm angeregten Festspielhauses (gedacht für alle großen deutschen Kunstwerke, nicht nur die Wagners), 1876 die ersten Festspiele mit der Gesamtaufführung des „Rings". Er starb am Herzschlag am 13. Februar 1883 in Venedig und wurde im Garten des Hauses „Wahnfried" in Bayreuth bestattet.

Im 19. Jahrhundert wurden um Wagners Werk erbitterte Kämpfe ausgetragen. Einer der entschiedensten, wenn auch nicht alles ablehnenden Gegner war der Brahms-Freund, der Wiener Musikschriftsteller und Kritiker Eduard Hanslick (1825–1904), dem Wagner in der Figur des Beckmesser in den „Meistersingern" ein Denkmal setzte; ihm stand (gleichfalls in Wien) Hugo Wolf als wütender Streiter für Wagner gegenüber, während Friedrich Nietzsche anfangs begeistert zu Wagner hielt, dann aber aufgrund philosophischer (nicht künstlerischer) Erwägungen den Abgott von einst zu vernichten trachtete. Wagners Werk wirkte und wirkt so umfassend, daß man es nicht mehr nur vom musikalischen, dichterischen, dramatischen, kunsttheoretischen Standpunkt aus angehen kann – es ist zu einer umfassenden Kulturerscheinung, ja Kulturmacht geworden, der mit Einzelargumenten nicht mehr beizukommen ist. Dieses Problem ist hier nicht zu erörtern.

Rein künstlerisch lassen sich in großen Umrissen zwei Lager unterscheiden. Das eine sieht „die höchste Erfüllung einer zweitausendjährigen Entwicklung des Theaters" (R. Strauss über den „Tristan"). Das andere lehnt gerade diese „höchste Erfüllung" als zu überladen, zu kompliziert, zu subjektiv, zu psychologisch ab (die meisten jüngeren Komponisten in aller Welt in der Nachfolge der französischen Gruppe der Sechs). Gemeint ist in beiden Fällen das Grundsätzliche, nicht das unvermeidbar Zeitbedingte an Wagners Schaffen. Dieses der Entstehungszeit verhaftete Beiwerk durch Streichungen oder Umgestaltung jeweils den nachwachsenden Generationen erträglich zu machen und zugleich das vielleicht Unvergängliche in den Mittelpunkt zu stellen, ist seit vielen Jahrzehnten eine immer aufs neue gestellte Aufgabe der künstlerischen Interpreten (letzthin vor allem in den Versuchen der Wagner-Enkel Wieland und Wolfgang).

Bedeutung und Einmaligkeit Wagners äußern sich in mehrfacher Hinsicht. Nur wenige seiner komponierenden Zeitgenossen blieben von ihm unbeeinflußt (so Brahms), die meisten Komponisten des 20. Jahrhunderts wehren sich gegen seinen noch immer übermächtigen Einfluß, und nur sehr wenige waren stark genug, den auf ihn zurückgehenden Stil selbständig weiterzubilden (etwa R. Strauss, Pfitzner).

Der Stil war nicht von vornherein da, sondern hat sich erst von Werk zu Werk herausgebildet, so daß man eigentlich von verschiedenen Wagnerstilen sprechen müßte (vgl. unten die Werkcharakterisierungen). Das angestrebte „Gesamtkunstwerk", ein echt romantischer Begriff, offenbart sich in den Reifewerken durch eine enge, in jeder Einzelheit aufeinander bezogene Verbindung von Wort, Gesang, Orchestersprache, Handlung, Gebärde, Spiel und Bühnenbild. Die für die Lösung einer so umfassenden Aufgabe erforderliche dramaturgische Kraft ist vielleicht die stärkste Seite von Wagners künstlerischer Begabung.

Das angewendete Verfahren ist – besonders in den Meisterwerken – bei Handlung, Wort und Vertonung primär musikalisch insofern, als aus einem Urkeim oder Urmotiv nach und nach das ganze Werk erwächst. Besonders klar erkennbar in der Vertonung. Ein Motiv wird zum Thema entwickelt oder ein Thema in seine Motive zerlegt, Motive und Themen werden verknüpft und bis in die letzten Möglichkeiten ausgeschöpft, bis sie oder ihr Grundbestand endlich in einer Rückwendung alles Vorangegangene neu anstrahlen und neu deuten. Zu diesem sinfonischen Verfahren gesellt sich oder vereint sich das Variationsprinzip. Die bekannten, bereits von Weber und anderen verwendeten Leitmotive, durch die Personen und Situationen gekennzeichnet, Vergangenes heraufbeschworen und Kommendes angekündigt wird, verändern sich – „variieren" – je nach den dramaturgischen Erfordernissen bald melodisch und bald harmonisch, bald rhythmisch und bald instrumental-farbig,

erscheinen bald als Ganzes und bald nur teilweise. Beide Verfahren, das sinfonische und das variierende, sind wesentliche Kennzeichen der europäischen Musik vergangener Jahrhunderte und der Gegenwart, führen auch bei Wagner zu Formgebilden, die durchaus im Rahmen des Überlieferten liegen, auch wenn man das erst verhältnismäßig spät erkannt hat.

Auch Wagners „unendliche Melodie" ist nicht formlos. Sie besteht im wesentlichen im gegenseitigen Annähern des früheren Rezitativs und der Arie, wird gefestigt durch das erwähnte sinfonische und variierende Verfahren und läßt selbst in den Gipfelwerken immer wieder mehr oder weniger deutlich die alten Formen durchschimmern.

Nicht anders ist es bei der Harmonik, die sich ebenfalls als „unendlich" bezeichnen ließe, weil sie in den Hauptwerken oft die überkommene Stufung verläßt und durch Chromatik, Enharmonik und Alteration derart ins Fließen gerät, daß Ernst Kurth ein Buch schreiben konnte mit dem Titel „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan'" und daß Schönbergs Schritt zur „Komposition mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen" nicht mehr allzu groß erscheint. Und doch: die Tonalität bleibt bei Wagner noch erhalten, selbst im „Tristan", dessen Grundtonart, wenn auch verschleiert, E-Dur ist. Daß die Harmonik auch formbildende Kräfte entbindet, zeigt sich besonders klar in den „Meistersingern".

Daß viele die Orchestersprache Wagners als zu laut und zu massig empfanden, liegt nicht an den Partituren, sondern an allzu kräftig zupackenden Dirigenten der Vergangenheit und an den zahlreichen Bearbeitungen von Einzelstücken für Platzmusiken. Wagners Kunst besteht gerade darin, mit geringsten Mitteln die stärksten neuartigen Wirkungen zu erzielen. So ist das kraftvolle „Meistersinger"-Orchester im Grunde so besetzt wie das „Fidelio"-Orchester Beethovens, nur an einigen besonderen Stellen instrumental erweitert.

Bühnenwerke:

„Die Hochzeit" (1832), wurde nicht beendet.

„Die Feen" (1833), erst 1888 uraufgeführt, so gut wie vergessen. Nach Gozzis Märchen: Ehe eines schuldhaften Menschen mit einer Fee, Prüfung und Läuterung. Musikalisch an Beethoven, Weber, Marschner orientiert.

„Das Liebesverbot" (1836), nach Shakespeares „Maß für Maß": Sinnlichkeit siegt über Moral, verbotene Liebe über ein amtliches Liebesverbot. Wirkungssichere Nachahmung Bellinis, Donizettis, Rossinis, Spontinis, Aubers, Mozarts und anderer. Noch im 20. Jahrhundert mehrfach gespielt.

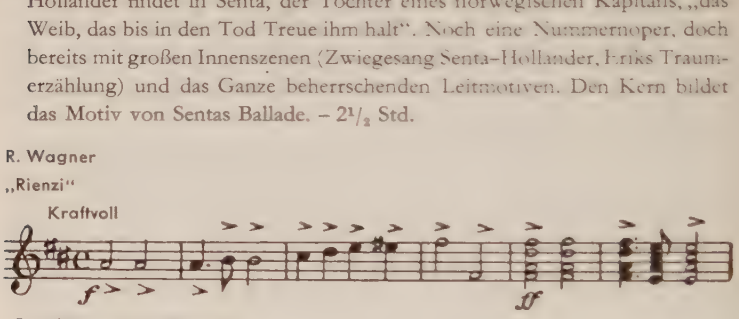
„Rienzi, der letzte der Tribunen" (1842), große tragische Oper in 5 Aufzügen, nach dem gleichnamigen Roman von Bulwer. Dramaturgisch mehrfach umgearbeitet. – Rienzi befreit Rom von der Adelstyrannei, macht sich durch seine Milde verdächtig bei Kirche und Volk, wird in seinem Palast

verbrannt. Musikalisch auf der Linie Spontini–Meyerbeer, sie womöglich noch überbietend. – 4½ Std.

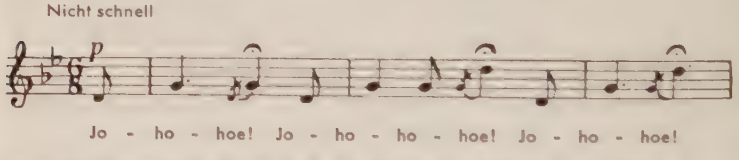
„Der Fliegende Holländer" (1843), romantische Oper in drei Aufzügen, nach Heine und Hauff, verarbeitet mit den Ereignissen einer eigenen Seereise. – Der wegen eines Fluches zu ewiger Unrast auf den Meeren verdammte Holländer findet in Senta, der Tochter eines norwegischen Kapitans, „das Weib, das bis in den Tod Treue ihm hält". Noch eine Nummernoper, doch bereits mit großen Innenszenen (Zwiegesang Senta–Holländer, Eriks Traumerzählung) und das Ganze beherrschenden Leitmotiven. Den Kern bildet das Motiv von Sentas Ballade. – 2½ Std.

R. Wagner

„Rienzi"



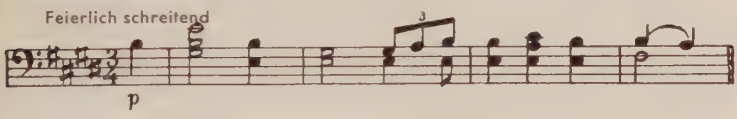
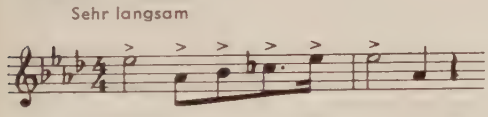
„Der Fliegende Holländer"

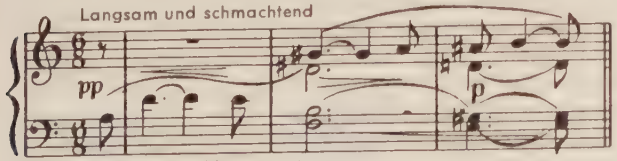


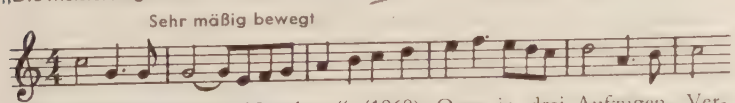
„Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg" (1845), romantische Oper in 3 Aufzügen, nach deutschen Sagen, Tieck und E. T. A. Hoffmann. Mehrfach umgearbeitet (Paris 1861, Wien 1875). – Tannhäuser, der Sinnenliebe im Venusberg überdrüssig, kehrt auf die Erde zurück, verrät sein „Vorleben" bei einem Sängerwettstreit, macht eine vergebliche Bußfahrt nach Rom, will zurück zu Venus, wird durch ein Wunder und den Schmerzenstod der Landgrafentochter Elisabeth erlöst. Vielfach Abkehr von der Nummern- und Hinwendung zur Szenenoper; klare Leitthematik, sinnvoll auf die Instrumente verteilt. Vorwegnahme des späteren musikdramatischen Stils in der „Romerzählung". – 4 Std.

„Lohengrin" (1850), romantische Oper in 3 Aufzügen, nach Wolfram von Eschenbachs „Parzival" und der Sage „Lohengrin, der Schwanenritter", doch völlig umgebildet zu einem Innendrama. – Lohengrin, Sohn des Gralskönigs Parsifal, erweist im Gotteskampf die Unschuld Elsas von Brabant, die angeblich ihren Bruder aus dem Wege geräumt hat, vermählt sich ihr, muß sie aber verlassen, weil sie ihn wider sein Gebot „nach Nam' und Art" fragt. Die Form der Nummernoper löst sich fast ganz auf, es erscheint die „psychologische Gesprächsführung" (Szene im Brautgemach), wesentlich

genährt von sparsamer, entscheidender Leitmotivik. Tonartenwahl nach Personen und deren Herkunft: C-Dur = König, A-Dur = Gralswelt, B-Tonarten = Elsa, fis-Moll = Ortrud. – 4 Std.

„Tannhäuser"

„Lohengrin"

„Tristan und Isolde" (1865, aber schon 1859 vollendet), Handlung in 3 Aufzügen. Stofflich zurückgreifend auf Gottfried von Straßburgs nicht beendete Dichtung, unter dem Eindruck von Schopenhauers Philosophie und der Liebe zu Mathilde Wesendonck jedoch ins Metaphysische, ja Metapsychische gewandelt. – Tristan bringt Isolde, deren Angelobten er im Kampf erschlagen hat, seinem Oheim Marke als Frau; doch werden Tristan und Isolde von einer kaum noch irdischen Liebe zueinander ergriffen, an der sie zugrundegehen. Musikalisch wie eine Sinfonie, deren vorhaltgeladene, oft engstufige, drängende Themen nun nicht mehr als Leitgedanken verstanden, sondern begriffen werden müssen als unabdingbare, lebensnotwendige Glieder eines Gesamtorganismus. Wagner selbst war über die Wirkung der ersten Aufführungen innerlich so aufgewühlt, daß er das Werk zurückziehen wollte. – $4^1/_2$ Std.

„Tristan und Isolde"

„Die Meistersinger von Nürnberg"



„Die Meistersinger von Nürnberg" (1868), Oper in drei Aufzügen. Verherrlichung echten deutschen Bürgersinnes: Junker Walther von Stolzing

und Ratsschreiber Beckmesser, die um Eva, die Tochter eines angesehenen Nürnberger Bürgers werben, sind beide Außenseiter (daher die skurrile Verwandtschaft ihrer Themen) und werden erst durch den ebenso weisen wie gerissenen „Schuster und Poet" Hans Sachs auf den rechten Platz in der Gemeinschaft gerückt (der erste im positiven, der zweite – eine Karikatur des Wagner-Gegners Hanslick – im negativen Sinne). Zum sinfonischen tritt das polyphone Element: „Meistersingerpolyphonie". – 5 Std.

„Der Ring des Nibelungen" (erste Gesamtaufführung 1876 in Bayreuth), ein Vorspiel und drei Bühnenfestspiele. Eine deutsche Weltanschauung in musikalisch-dichterischer Prägung. Grundlagen: das alte griechische Drama, germanischer Mythos, Märchen. Verwendung des Stabreims in der Dichtung, zugleich teilbestimmend für die Musik. Die musikalischen Motive für das Ganze gleichbedeutend wie die Handlungsmotive („psychologische Leitmotivik"). Bestimmte Motivkreise für Natur, Alberich, Walhall, Siegfried usw. Die Motive werden frühzeitig aufgestellt, sinfonisch und variierend der Handlung und der Charakterentwicklung entsprechend umgeformt, auch instrumental-klanglich. Das große Orchester durch (von Wagner erfundene) Nibelungentuben, Ambosse, Kontrabaßposaunen usw. je nach Erfordernis verstärkt.

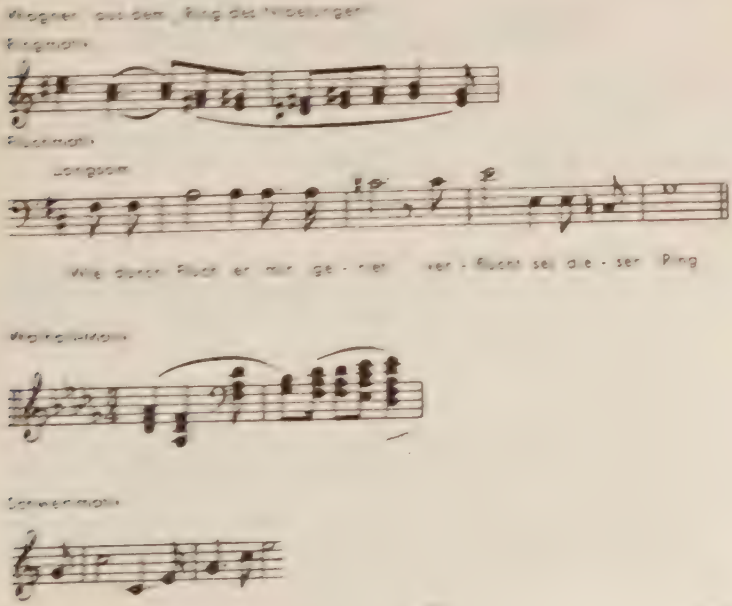
„Das Rheingold" (1869 gegen Wagners Wunsch einzeln uraufgeführt), „Vorabend zu dem Bühnenfestspiel", ein Aufzug in vier Szenen. Vorspiel eine 140 Takte lange Invention über den Es-Dur-Dreiklang. Der finstere Alberich flieht der Liebe, raubt das Gold vom Grunde des Rheins, mit dessen Hilfe er die Weltherrschaft zu gewinnen hofft. Den daraus geschmiedeten Ring listen ihm Wotan und Loge ab, müssen aber den Fluch Alberichs hinnehmen: wer den Ring trägt, soll untergehen. Als erster fällt der Riese Fasolt dem Fluch zum Opfer: er wird von seinem Bruder Fafner des Ringes beraubt und erschlagen. – $2^1/_2$ Std.

„Die Walküre" (1870 gegen Wagners Wunsch einzeln uraufgeführt), „Erster Tag des Bühnenfestspiels". Um den Ring wieder zu gewinnen, was ihm selbst verwehrt ist, hat Wotan ein Zwillingspaar gezeugt: Siegmund und Sieglinde. Für den Sohn stößt er ein Schwert in die Esche im Hause von Sieglindes Gemahl Hunding. Siegmund vermag das Schwert herauszureißen, flieht in brunstiger Liebe mit der Schwester, wird durch den ihn verfolgenden Hunding erschlagen, obwohl die Walküre Brunnhilde Siegmund gegen Wotans Gebot beistehen wollte. Sieglinde, mit einem Kind unter dem Herzen, entkommt, Brunnhilde wird zur Strafe auf einem feuerumloderten Berg in Schlaf versetzt. – $4^1/_2$ Std.

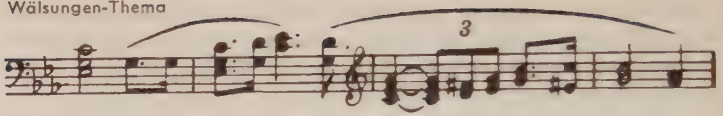
„Siegfried" (1876), „Zweiter Tag des Bühnenfestspiels". Sieglinde ist bei der Geburt ihres Sohnes Siegfried gestorben. Das Kind hat der listige Zwerg und Schmied Mime aufgezogen. Aus den zerbrochenen Stücken von des

Neuen Ort weit verwandelt Siegfried ein neues, tötet den ihm nach dem Leben trachtenden Mime, erschlägt den als Lindwurm seinen Schatz hütenden Fafner, nimmt dem Schatz Tarnkappe und Ring, wird von einem Waldvogel, dessen Sprache er nach dem Genuß des Drachenblutes versteht, zum freundlichen Führer gewonnen, zerschlägt den Speer des ihm entgegentretenden Wotan, durchschreitet die Flammen, erweckt Brunnhilde und vereint sich mit ihr. – 4½ Std.

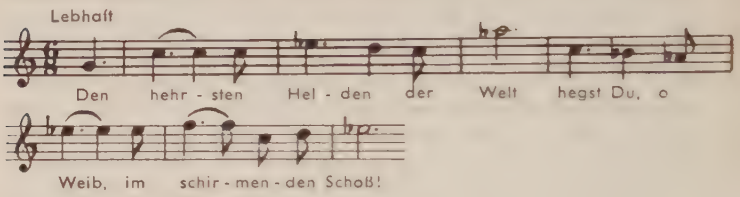
„Götterdämmerung" (1874). „Dritter Tag des Bühnenfestspiels". Siegfried hat Brunnhilde den Ring, zieht mit Tarnkappe und Schwert an Gunthers Hof nach Worms, wird unter der Wirkung eines Zaubertrankes um dessen Schwester Gutrune, zieht in Gunthers Gestalt (Tarnkappe) zu Brunnhilde, entreißt ihr den Ring und bringt sie gewaltsam zu Gunther. An dem Ring erkennt Brunnhilde, wer sie bezwungen; unter Gunthers Gefolgsmann Hagen zum Mord an dem angeblichen Verräter an. Hagen tötet Siegfried, will dann Treue den Ring nehmen, da zieht sich drohend die Hand des Erschlagenen. Nur Brunnhilde kann den Ring von Siegfrieds Finger ziehen. Sie läßt den Toten auf einer Scheiterlast legen und sich mit ihm verbrennen. Der Rhein tritt über die Ufer und reißt das zum Ring geschmiedete Gold zurück. Hagen, Wotan, der vergeblich den Ring beult, geht mit seiner Götterwelt zugrunde. – 5 Std.



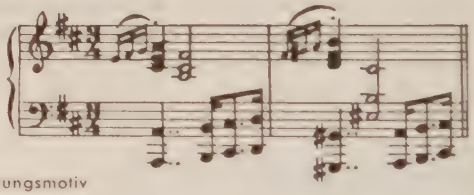
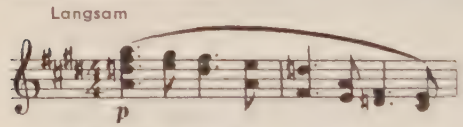
Wälsungen-Thema



Siegfried-Thema



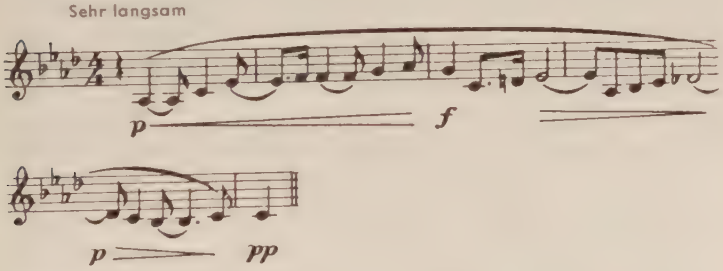
Brünnhildes Liebesmotiv

Hagen-Motiv

Götterdämmerungsmotiv

„Parsifal" (1882), „Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen". Ausnahmewerk der gesamten Opern- und Musikdramengeschichte; ursprünglich nur für Bayreuth bestimmt. An ihm entzündete sich Nietzsches (aus völligem Mißverstehen entstandene) Spätfeindschaft gegen Wagner. Trotz Abendmahl, heiligem Abendmahlskelch (Gral) und Kreuzeslanze kein eigentlich „christliches Mysterium", sondern vielmehr der Kampf zwischen der betörenden, erniedrigenden Sinnlichkeit und der überwindenden, erlösenden Kraft des Geistes. – Amfortas, König der Gralsritterschaft, hat den Kreuzesspeer in unerlaubtem Kampf gebraucht und verloren. Seither siecht die Ritterschaft dahin. Nur ein „reiner Tor, aus Mitleid wissend" vermag den Speer aus dem Besitz des Zauberers Klingsor zurückzugewinnen. Parsifal, der in den Liebesgarten Klingsors gerät, versteht unter dem Kuß der ver-

führerischen Kundry das Leiden Amfortas', besiegt durch Entsagung den Zauberer, bringt die Lanze und auch die zwischen Sinnengier und Erlösungssehnsucht vergehende Kundry nach langer Irrfahrt an einem Karfreitag zur Gralsburg zurück. – Elemente aller früheren Werke (vor allem Tannhäuser, Tristan, Siegfried) sind zu realistischem, doch verklärt-weihevollem Ganzen verschmolzen: mit dem „Parsifal" hat sich Wagner von 1845–1882 beschäftigt. Durch das Vorherrschen der Streicher und Holzbläser ergibt sich der goldfarbene, samtene Orchesterklang (unterstützt durch die Erfahrungen mit dem verdeckten Orchester in Bayreuth). Verhältnismäßig wenige, aber harmonisch und instrumental sorgfältig behandelte Leitmotive. – 5 Std.

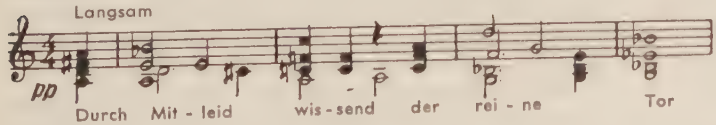
R. Wagner: aus „Parsifal"

Abendmahlmotiv

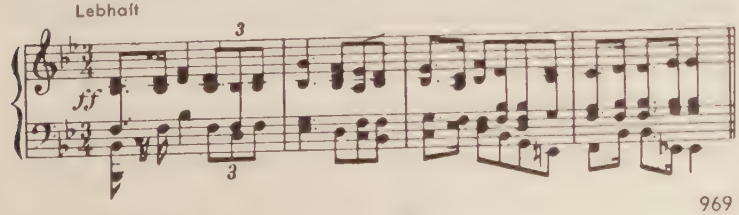


Gralsmotiv

Erlösungsmotiv



Parsifal-Motiv



Sonstige Werke:

C-Dur-Sinfonie (1832 geschrieben, 1882 uraufgeführt).

„Faust-Ouverture" (1840 geschrieben, Uraufführung 1844, überarbeitet 1855).

„Venusberg-Bacchanale" (1861 für die Pariser „Tannhäuser"-Aufführung geschrieben), fast in der Art des „Tristan" instrumentiert. – 12 Min.

„Siegfried-Idyll" (1870, Geburtstagsüberraschung für Cosima, zumeist aus Motiven des „Rings", für kleines Orchester. – 18 Min.

„Das Liebesmahl der Apostel" (1843, „biblische Szene". Drei Chöre der Jünger, zwölf Baßstimmen der Apostel, ein Chor der „Stimmen aus der Höhe" (erster Teil ohne Begleitung).

Fünf Lieder für Mathilde Wesendonck („Studien zum Tristan"): „In der Kindheit frühen Tagen", „Sausendes, brausendes Rad der Zeit", „Hochgewölbte Blätterkronen" („Im Treibhaus"), „Sonne, weinest jeden Abend" („Schmerzen"), „Sag, welch wunderbare Träume" („Träume").

Ferner fünf Konzertouverturen, mehrere Fest- und Huldigungsmärsche, Lieder und Klavierstücke der Frühzeit.

Wichtige Schriften:

„Die Kunst und die Revolution" (1849).

„Das Kunstwerk der Zukunft" (1850).

„Oper und Drama" (1851).

„Eine Mitteilung an meine Freunde" (1852).

„Über das Dirigieren" (1869).

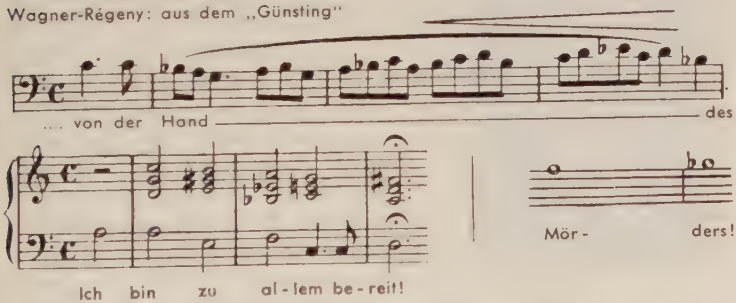
„Mein Leben" (1870).

Wagner, Siegfried (1869–1930), Sohn aus der 1870 geschlossenen Ehe zwischen Richard Wagner und Cosima von Bülow, einer Tochter von Liszt. Dirigent und Spielleiter in Bayreuth, Komponist und Textverfasser von 12 Opern bewußt volkstümlicher, vielfach heiterer Art, mehr auf der Linie Lortzing–Humperdinck als aus der Welt seines Vaters, dessen Werk das des Sohnes überschattet. Opern: „Der Bärenhäuter" (1899), „Herzog Wildfang" (1901), „Der Kobold" (1904), „Bruder Lustig" (1905), „Sternengebot" (1908), „Banadietrich" (1910), „An allem ist Hütchen schuld" (1917), „Schwarzschwanenreich" (1918), „Sonnenflammen" (1918), „Der Schmied von Marienburg" (1923), „Der Friedensengel" (1926), „Der Heidenkönig" (1933, geschrieben schon 1915). Ferner Orchestermusik, Violinkonzert, Männerchöre.

Wagner-Régeny, Rudolf (geb. 1903), arbeitete mit Rudolf v. Laban zusammen, wirkte dann vor allem in Rostock und Berlin. Wurde besonders bekannt durch seine Opern, in denen weniger die Einzelmenschen als soziale Schichten gegeneinander gestellt werden; parallel die Vertonung, die auf Psychologie und Subjektivität verzichtet, sich durch Verwendung alter und neuerer Formen der Nummernoper wie dem Oratorium nähert, knappen

Lapidarstil in Stimmen und Instrumenten anstrebt. Opern u.a. „Moschopulos" (1928), „Sganarelle" (1929), „Der Günstling" (1935), „Die Bürger von Calais" (1939), „Johanna Balk" (1941), „Persische Episode oder Der Darmwäscher" (1952), „Das Bergwerk von Falun" (1961); szenische Kantate „Esau und Jakob" (1930); Oratorium „Genesis" (1956); Ballette „Der zerbrochene Krug" (1937), „Tristan" (1958); Schauspielmusik zum „Sommernachtstraum"(1934); Zwölftonwerke: „Mythologische Figuren" (1952), Streichquartett, Trio, Klaviersonate; ferner Psalmen, Lieder.

Wagner-Régeny: aus dem „Günsting"



Walter, Fried (eigentlich Walter Schmidt; geb. 1907), studierte in Dresden, sucht Überliefertes und neueren Stil zu verbinden, ging nach anfänglichen Erfolgen mit Opern und Instrumentalwerken zur Filmmusik über. Schrieb u. a. Orchestersuite, Bratschen-, Hornkonzert, Klavierstücke, Lieder, Tänze, Opern: „Königin Elisabeth" (1939), „Andreas Wolfius" (1940, Stoff wie Hindemiths „Cardillac"), „Dorfmusik" (1943).

Waltershausen, Hermann von (1882–1954), nachromantischer Komponist aus dem Kreis der Münchener Schule (studierte bei Thuille), auch geschätzter Lehrer, Musikschriftsteller und Dirigent. Bekanntgeworden vor allem durch Orchesterlieder, Orchesterwerke („Hero und Leander", „Apokalyptische Sinfonie", Krippenspiel für Cembalo und Orchester) sowie Opern auf eigene Texte („Else Klapperzehen" 1909, „Oberst Chabert" 1912, „Richardis" 1915, „Die Rauensteiner Hochzeit" 1919, „Die Gräfin von Tolosa" 1934).

Walther von der Vogelweide (um 1170 – um 1230), Sänger aus der Hochblüte des deutschen Minnesanges, aber auch politischer Dichter. Einige seiner Weisen sind im 20. Jahrhundert durch Zufall bekannt geworden (im Deckel eines alten Buches).

Walton, William (geb. 1902, Engländer), schrieb ohne streng geregelten Unterricht schon frühzeitig Werke, die international bekannt wurden; Einflüsse von Schönberg, Bartók, Strawinsky, ohne daß sich Walton einem dieser Komponisten verschreibt. So bleibt auch in Werken über Zwölftonreihen die Tona-

lität bestimmend; zuweilen Verwendung von Jazz. Schrieb u. a. Sinfonie (1935), Orchesterpartita (1957), Ouverture „Portsmouth Point" (1926), Klavierkonzert „Sinfonia concertante" (1927), Violinkonzert (1939), Bratschenkonzert (1929), Cellokonzert (1956), Ballette (u. a. „Fassade" 1931), Kantate „Belsazars Fest" (1931), Kammermusik in verschiedenen Besetzungen.

Weber, Carl Maria von, geboren am 18. November 1786 zu Eutin als Sohn des Musikers und reisenden Theaterdirektors Franz Anton von Weber (Onkel von Mozarts Frau), kam schon in der Kindheit durch den Beruf seines Vaters von Ort zu Ort, hatte bald hier und bald dort musikalischen Unterricht (u. a. 1797 in Salzburg bei Michael Haydn, später bei Abt Vogler in Wien). Mit achtzehn Jahren Kapellmeister in Breslau, weiter in Stuttgart, Mannheim, Darmstadt (hier abermals Studien bei Abt Vogler, u. a. mit Meyerbeer), München, Leipzig, Berlin, Weimar, Gotha. 1813–1816 Theaterkapellmeister in Prag, seither Musikdirektor der Deutschen Oper in Dresden. Gestorben am 5. Juni 1826 in London, wo er den „Oberon" einstudiert hatte.

Die nicht für die Bühne geschriebenen Werke Webers treten im Bewußtsein der musikinteressierten Welt immer mehr zurück, während man sich für die Opern in zunehmendem Maße eingesetzt hat, insbesondere für Jugendwerke und solche Opern, deren Texte der Musik abträglich sind. Der größte Teil der Instrumentalmusik ist dem Geist des 18. Jahrhunderts verhaftet, weist jedoch nicht deren wie selbstverständlich aus der Gesellschaft erwachsene Ursprünglichkeit auf; der virtuose Schwung, mit dem sie der Komponist ausgestattet hat (vor allem die Klavierwerke), spricht nicht immer an, zumal er durch spätere Komponisten weit übertroffen wurde. Dort, wo sich die Werke dem Bildhaften und Dramatischen – um nicht zu sagen Programmusikalischen – nähern, erweisen sie eine erstaunliche Lebenskraft (das Konzertstück für Klavier und Orchester von 1822, die unverwüstliche, kostbare Tanzszene für Klavier „Aufforderung zum Tanz" 1819, dieses oft für Orchester bearbeitet). Der gefeierte Pianist Weber hat auch in der Kammermusik das Klavier meist einseitig in den Vordergrund gerückt.

Seine Lieder werden überschattet durch die Liedkompositionen bedeutenderer Meister; unter seinen Chören stehen allerdings einige unvergessene wie „Lützows wilde, verwegene Jagd" oder „Du Schwert an meiner Linken".

Um so größer ist seine Bedeutung als Schöpfer außerordentlicher Bühnenwerke. Über frühe Versuche wie „Silvana" (1810) und „Abu Hassan" (1811) führt der Weg zur „deutschesten" Oper, dem „Freischütz" (1821). In den Jahren, in denen

er mit dem Komponieren begann, schrieb der auch als Musikschriftsteller beachtenswerte Tondichter: „Der Italiener und Franzose haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin und her bewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigentümlich, das Vorzügliche aller übrigen Nationen wißbegierig und nach stetem Weiterschreiten verlangend an sich zu ziehen: wo bei den anderen es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen". Das war eine klare Zielsetzung, gerichtet auf das Werden einer deutschen Nationaloper in einer Zeit, in der trotz „Zauberflöte" und „Fidelio" Italiener und Franzosen die Spielpläne der deutschen Operntheater beherrschten. Von heute aus gesehen ist es sogar der Gedankenkern für das deutsche Musikdrama, in dem „alle Teile sich zum schönen Ganzen einen". Spohr („Faust", „Jessonda") und vor allem dann Marschner („Hans Heiling") sind den Weg weitergegangen, Wagner führte ihn auf den Höhepunkt.

„Der Freischutz" (1821, romantische Oper, Text von Friedrich Kind), der Inbegriff der „deutschen" Oper. Der Jägerbursche Max läßt sich durch seinen Mitjager Kaspar verleiten, Freikugeln zu gießen, um auf diese Weise sicher beim „Probeschuß" zu bestehen und die Forsterstochter Agathe zu gewinnen; als die entscheidende Freikugel vom „schwarzen Jäger" auf Kaspar gelenkt und das Kugelgießen auf diese Weise aufgedeckt wird, gewährt man dem harmlosen Max ein weiteres Probejahr als Buße. – Noch mit Sprechrollen, dafür die meisten Chore und Arien, ja ganze Szenen in Liedform vertont, durchtrankt von weicher, niemals weichlicher Gemuthaftigkeit. Dramatischer Gegensatz dazu und musikalisch-dramaturgischer Angelpunkt die Wolfsschluchtszene mit ihrer unheilkundenden Orchestersprache. Diese wiederum strahlt zurück auf Einzelpartien wie Kaspars Trinklied oder die Charakterisierung des „wilden Jagers", steht auch im Mittelpunkt der Ouverture. Weitere Verklammerungen stellen Erinnerungsmotive (später Leitmotive Wagners) und Leitklange des Orchesters dar (tiefe Streicher-, Hörner-, Klarinettenlage, gestopfte Horner, Pikkoloflote bei der Kennzeichnung der „finstren Mächte"). – 160 Min.

Euryanthe" (1823, romantische Oper, Text von Helmine von Chézy) ist textlich so verworren und schwach, daß sie sich trotz aller Überarbeitungsversuche kein Heimatrecht auf den Bühnen zu erwerben vermochte. Dabei ist sie bereits durchkomponiert, noch nachdrucklicher mit Leitmotiven, Leitthemen und orchestralen Klangschattierungen als der „Freischutz" verarbeitet. (180 Min.). – Zwei Jahrzehnte nach der Uraufführung wurde durch Wagner endgültig verwirklicht, was Weber vor allem des Textes wegen nicht erreichen konnte: der erste Auftritt des „Hollanders", die ritterliche Musik und die Preisgesänge des zweiten „Tannhauser"-Aktes,

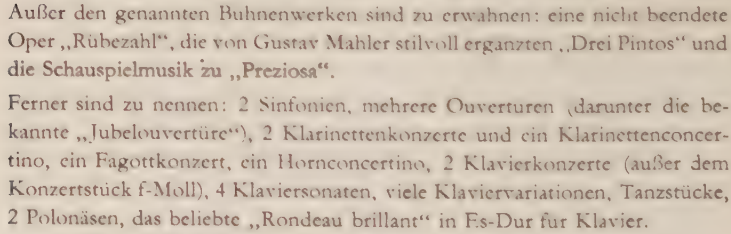
die dämonische Nachtszene Telramund-Ortrud und manches andere im „Lohengrin" sind unzweifelhaft Nachgestaltungen des von Weber in der „Euryanthe" Geschaffenen.

„Oberon" (1826, romantische Oper, Text von J. R. Planché). Oberon und Titania, König und Königin der Elfen, wollen einen Streit erst beenden, wenn ein Menschenpaar erwiesen hat, ob der Mann oder die Frau treuer sei. Als Paar wählten sie den Ritter Hüon aus der Runde Karls des Großen und die Kalifentochter Rezia. Mit Zauberhorn und Zauberbecher ausgestattet bestehen Hüon und sein Diener Scherasmin allerlei Abenteuer mit dem erwünschten glückhaften Ausklang: Mann und Frau sind gleich treu. Textlich eine der beliebten „Türkenopern"; in der Komposition formal ein Rückschritt (die für London bestellte Oper durfte nicht durchkomponiert sein), künstlerisch der Eintritt in das Elfen- und Feenreich der Romantik. Der geheimnisvolle Ruf des Zauberhorns (gebildet aus den drei Anfangstönen eines auch weiterhin verarbeiteten originalen türkischen Marsches), der Elfenzauber (bereits in der Holzbläserepisode der Ouvertüre), Rezias Ozeanarie, das Quartett „Über die blauen Wogen" im 2. Akt, die ritterlichen Rhythmen Hüons, die heiteren und verwunderlichen „türkischen" Klänge, die feinnervige Instrumentation – das alles gehört zum Schönsten, was die frühe Romantik für die Bühne geschaffen hat (eine gute Vorstellung davon gibt die noch immer gespielte Ouverture). – 180 Min.

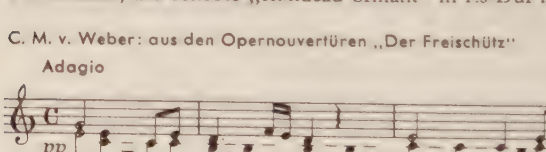
Außer den genannten Bühnenwerken sind zu erwähnen: eine nicht beendete Oper „Rübezahl", die von Gustav Mahler stilvoll ergänzten „Drei Pintos" und die Schauspielmusik zu „Preziosa".

Ferner sind zu nennen: 2 Sinfonien, mehrere Ouverturen (darunter die bekannte „Jubelouvertüre"), 2 Klarinettenkonzerte und ein Klarinettenconcertino, ein Fagottkonzert, ein Hornconcertino, 2 Klavierkonzerte (außer dem Konzertstück f-Moll), 4 Klaviersonaten, viele Klaviervariationen, Tanzstücke, 2 Polonäsen, das beliebte „Rondeau brillant" in Es-Dur für Klavier.

C. M. v. Weber: aus den Opernouvertüren „Der Freischütz"

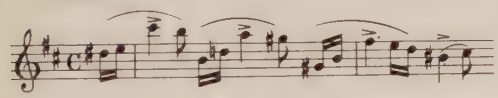


„Euryanthe"



„Oberon"

Allegro

Allegro

Webern, Anton [von], geboren am 3. Dezember 1883 in Wien. Studierte Musikwissenschaft (Dr. phil.). 1904–08 Unterricht bei Arnold Schönberg. War Kapellmeister in verschiedenen Städten, leitete 1922–34 die Wiener Arbeitersinfoniekonzerte, einen Arbeitergesangverein, war Lehrer, arbeitete am Rundfunk, hielt vor einfachen Zuhörern Vorträge über Musik. Da seine Werke keinen Erfolg hatten, lebte er im Grunde stets in materiellen Nöten. In Mittersill starb er an der Kugel eines Besatzungssoldaten, der sich angegriffen fühlte (15. September 1945).

Weberns letztes kompositorisches Ziel und damit den Großteil seiner Werke verstehen nur die musikalischen Fachleute. Die einen halten es für eine völlige Auflösung dessen, was man bisher unter Musik zu begreifen gewohnt war; andere bezeichnen es als die Überleitung der spätromantisch-expressionistischen Musik zur Elektronenmusik; viele jüngere Komponisten nehmen ihn zum Ausgangspunkt für eigenes Schaffen und stellen ihn über Schönberg. Dieser selbst sagt von Weberns Klangfarbenmelodie: „Welche feine Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag!" Und zu den Bagatellen für Streichquartett schreibt er u. a.: „Welche Entsagung gehört dazu, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken, solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit im entsprechenden Maße fehlt". Und Stravinsky meint, Webern blieb „unerschütterlich dabei, seine Diamanten zu schleifen, seine blitzenden Diamanten, von deren Minen er eine so vollkommene Kenntnis hatte".

Dieses Wort von den blitzenden Diamanten trifft auch etwas Äußeres: Diamanten sind klein, und Weberns Werke sind ebenfalls äußerlich klein.

Die Aufführung der 31 mit Opuszahlen versehenen Werke dauert insgesamt nur 3 Stunden, das kürzeste etwa 19 Sekunden, das längste etwa 10,5 Minuten. Zu unterscheiden sind folgende Stilperioden: Bis etwa 1900 wird die Tonalität abgestreift, bis 1914 ist die Zeit letzter Verdichtung in geradezu aphoristischer Art (so ist eines der „Fünf Stücke für Orchester" nur 7 Takte lang), bis 1926 schrieb Webern nur Vokalwerke, um sich von den Gefahren des Nur-Aphoristischen freizumachen. Die dann folgenden Werke vereinen auf der Grundlage des Zwölftonsystems Formen wie Rondo, Sonate, Variation, Kanon und beziehen in die Reihentechnik immer mehr auch Tondauer, Tonstärke, Klangfarbe ein (zuweilen spielt jedes Instrument nur einen einzigen Ton, dem ein anderes von anderer Klangfarbe mit einem weiteren Ton folgt, so daß eine Melodie von Farbenpunkten entsteht).

Orchesterwerke:

Passacaglia op. 1 (1908), fast brahmsisch, sorgfältige, sparsame Arbeit.

Sechs Stücke für großes Orchester op. 6 (1910), Schönberg-Einfluss.

Fünf Stücke für Orchester op. 10 (1913), Streicher nur solistisch besetzt: 12 – 14 – 12 – 7 – 32 Takte. Erstes Stück gutes Beispiel der erwähnten Klangfarbenmelodie.

Sinfonie für kleines Orchester op. 21 (1928), bis in die winzigste Einzelheit durch Zwölftonreihe und ihre Abwandlungen bestimmt.

Konzert für 9 Instrumente op. 24 (1934), Geburtstagsgabe für Schönberg.

Variationen für Orchester op. 30 (1940). „Alles ... was in dem Stück vorkommt, beruht auf den beiden Gedanken, die mit dem ersten und zweiten Takt in Kontrabaß und Oboe gegeben sind" (Webern).

Kammermusik:

Fünf Sätze für Streichquartett op. 5 (1909), aphoristisch. Später auch für Streichorchester bearbeitet.

Sechs Bagatellen für Streichquartett op. 9 (1913).

Quartett für Violine, Klarinette, Tenorsaxophon und Klavier op. 22 (1930).

Streichquartett op. 28 (1938).

Streichtrio op. 20 (1927). – 8 Min. 16 Sek.

Vier Stücke für Violine und Klavier op. 7 (1910).

Drei kleine Stücke für Cello und Klavier op. 11 (1914).

Variationen für Klavier op. 27 (1936), zwölftoniges Variationenwerk in Reihentechnik.

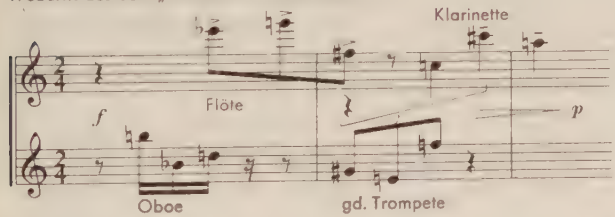
Vokalwerke:

„Entflieht auf leichten Kähnen" op. 2 (1908, nach Stefan George), Doppelkanon für gemischten A-cappella-Chor.

Fünf Lieder op. 3 (1909, nach Stefan George).

Fünf Lieder op. 4 (1909, nach Stefan George), atonal.

Zwei Lieder op. 8 (1910, nach Rilke), mit 8 Instrumenten.
Vier Lieder mit Klavier op. 12 (1917).
Vier Lieder mit Instrumenten op. 13 (1918).
Sechs Lieder mit vier Instrumenten op. 14 (1921, nach Trakl).
Fünf geistliche Lieder mit fünf Instrumenten op. 15 (1922).
Fünf Kanons mit Klarinette und Baßklarinette op. 16 (1924, lateinisch).
Drei Volkstexte mit Klarinette, Baßklarinette, Violine op. 17 (1924).
Drei Lieder mit Es-Klarinette und Gitarre op. 18 (1925).
Zwei Lieder nach Goethe op. 19 (1926) für gemischten Chor, Celesta, Gitarre, Violine, Klarinette, Baßklarinette.
Drei Gesänge aus „Viae inviae" op. 23 (1934, nach Hildegard Jone).
Drei Lieder op. 25 (1935).
„Das Augenlicht" op. 26 (1935, nach H. Jone) für gemischten Chor und Orchester.
Zwei Kantaten op. 29 und 31 (1940, 1943, nach H. Jone) für Soli, gemischten Chor und Orchester.

Webern: aus dem „Konzert für 9 Instrumente"

Weill, Kurt, geboren am 2. März 1900 in Dessau; studierte bei Humperdinck, war ein Jahr Theaterkapellmeister in Ludenscheid, vervollständigte anschließend seine Studien bei Busoni in Berlin; 1933 emigrierte er nach Paris, 1935 ließ er sich endgültig in den Vereinigten Staaten nieder. Er starb am 3. April 1950 in New York.

Während Weills Instrumentalwerke (u. a. ein an Schönberg orientiertes Violinkonzert 1926, zwei Sinfonien, Kammermusik) kaum beachtet wurden, hatte der Komponist mit seinen Bühnenwerken beispiellosen Erfolg. Dieser Erfolg beruhte auf der Verbindung verschiedener musikalischer und textlicher Elemente: kabarettistischer Verulkung der Oper als Gattung, Verlegen der Umwelt auf die niedrigste Ebene, moritatenhafte Wortfassung, knappe und oft monotone Songs, Verarbeitung des Jazz, raffiniertes Spiel mit dem Grotesken und betont Unwahrscheinlichen, Allverständlichkeit bis zu gewollter Banalität, Vereinfachung des technischen Apparats, geringe Anforderungen an das Singvermögen, so daß gesanglich ungeschulte Schauspieler ohne weiteres die „Opernrollen" zu übernehmen vermögen und vieles von Schul- oder anderen Laiengruppen aufgeführt werden kann. Weill hat dieses

Verfahren in einigen Werken unübertrefflich gemeistert. Es scheint allerdings, als habe er diese Fähigkeit früh eingebußt: jedenfalls sind die in Amerika geschriebenen Werke stark in die zuvor streng gemiedene Sentimentalität und Operettensußlichkeit abgeglitten. Die – vielleicht – angestrebte Opernreform ist ihm jedenfalls nicht gelungen; auf andere Gebiete hat er stark eingewirkt.

Hauptwerke:

„Der Protagonist" (1926, Text von Georg Kaiser), Einakter. Versuch, Ernst und Heiterkeit zu verbinden.

„Royal Palace" (1927, Text Ivan Goll), Groteske mit Jazz und Film.

„Mahagonny" (1927, Songspiel, Text Bert Brecht , verursachte in der Neufassung als Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" (1930) einen Theaterskandal, der weite Kreise zog. Verspottung der kapitalistischen Gesellschaft: Mahagonny, Stadt der Glückseligkeit, in der man alles tun darf, ist eine Verbrechergründung.

„Der Zar läßt sich photographieren" (1928, Text Georg Kaiser). Ein geplantes Attentat wird unter den narrischsten Umständen vereitelt.

„Die Dreigroschenoper" (1928, Text Bert Brecht, nach der berühmten Bettleroper von Gay und Pepusch), der große „Opernerfolg" des 20. Jahrhunderts. Verspottung der Oper und der kapitalistischen Gesellschaft (hier dargestellt als Ganoven, Zuhälter, Dirnen). Bettlerkönig Peachum will die Heirat seiner Tochter Polly mit dem Banditen Mackie Messer verhindern, zeigt ihn an, wird aber von dem zum Polizeichef aufgestiegenen „Tiger-Brown" abgewiesen, veranstaltet einen Protestmarsch der Bettler am Krönungstag der Königin. Nun muß die Polizei doch eingreifen, aber Mackie wird durch einen Boten des Königs vom Strang gerettet und geadelt. Die Ganoven leben weiter als Bankherren. Jazz und Choral bilden den Rahmen für viele bekanntgewordene Songs („Kanonensong", „Und der Haifisch, der hat Zähne", „Ballade der Seeräuberjenny"). Kleines Orchester, keine Streicher.

„Der Jasager" (1930, Text Bert Brecht), ein Lehrstück.

„Die Bürgschaft" (1932, Text Caspar Neher), ebenfalls sozialkritisch: Geld – Macht – Recht. Wem gehört das Gold in der gekauften Ladung Sprengstoff? Des Geldes wegen wird Verrat geübt, Krieg geführt und getötet. Wesentlichen Anteil haben die Chöre.

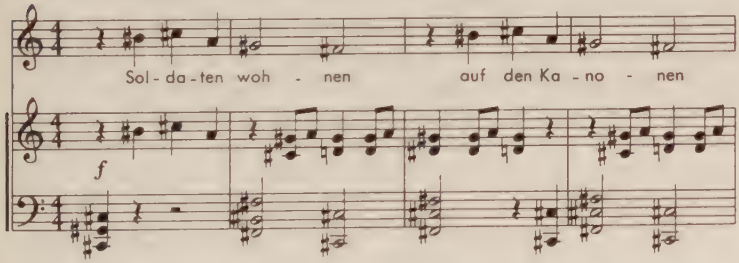
„Der Silbersee" (1933, Text Georg Kaiser). Ein Armer stiehltAnanas, wird vom Gendarmen erst angeschossen, dann aber von diesem in einem in der Lotterie gewonnenen Schloß gepflegt; Gendarm verliert sein Geld, beide suchen den Silberschatz im Silbersee, finden nur Eis.

„Die sieben Todsünden" (1933, Text Bert Brecht), Ballett mit Gesang.

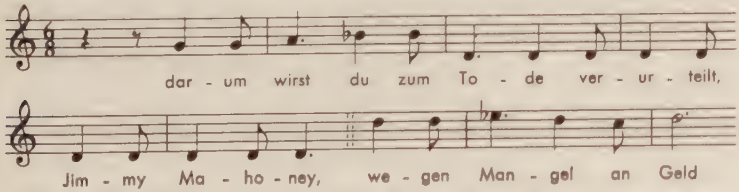
Werke der amerikanischen Zeit: u. a. „Knickerbocker holiday" (1938, Text Maxwell Andersen), „Lady in the dark" (1941, deutscher Titel „Das verlorene Lied" 1951, Text M. Hart und I. Gershwin), „Street scene" (1947, Text E. Rice), „Lost in the stars" (1949, Text M. Andersen), „Down in the valley" (1948; Schuloper um das gleichnamige amerikanische Volkslied).

„Lindbergh-Flug" (1929, Text Bert Brecht), Kantate. Eine Art einfachster Suite, nämlich eine Folge von Songs, Jazzstücken, alten Formen usw. für Soli, Chöre, Orchester.

Weill: aus Bühnenwerken: „Dreigroschenoper"



„Mahagonny"



Weinberger, Jaromír (geb. 1896, Tscheche), studierte u. a. bei Reger, wirkte in verschiedenen Ländern als Lehrer (auch in den Vereinigten Staaten und Rußland). In seiner Musik geht die Mischung zwischen kunstvollem Satz und heimischem Volkstanz und Volkslied nicht immer auf; Einzelstellen verweisen auf Weinbergers Landsleute Smetana und Dvořák und erzielen packende Wirkung. Bekanntgeworden ist er vor allem durch Bühnenwerke (Texte immer von Milos Kares) wie „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" (1927, in der Hauptsache leitmotivisch über einem Volkslied aufgebaut), „Die geliebte Stimme" (1931), „Die Leute von Poker-Flat" (1931, nach der

Novelle von Bret Harte), „Wallenstein" (1937, nach Schiller); ferner u. a. Orchesterwerke wie „Variationen und Fuge" (1939), „Praludium und Fuge" (1940), „Tschechische Rhapsodie" (1941), „Lincoln-Sinfonie" (1941), „Acht religiöse und weltliche Präludien" (1952).

Weingartner, Felix von (1863–1942), studierte in Graz und Wien, wurde berühmt als Konzert- und Operndirigent in vielen deutschen Städten (in Wien Nachfolger von Mahler). Als Komponist zur Wagner-Nachfolge zu rechnen. Schrieb u. a. Sinfonien, sinfonische Dichtungen, Chorwerke, Lieder, Kammermusik, bekannt vor allem durch Opern auf eigene Texte wie „Sakuntala" (1884; von Liszt gefördert), „Malawika" (1886), „Genesius" (1892), „Orest-Trilogie" (1902; „Agamemnon", „Das Totenopfer", „Die Erinnyen", „Kain und Abel" (1914), „Dame Kobold" (1916), „Meister Andrea" (1920), „Die Dorfschule" (1920). Beachtenswerte Schriften: u. a. „Über das Dirigieren", „Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien".

Weismann, Julius (1879–1950), studierte bei Rheinberger, Herzogenberg, Thuille, lebte meist als Freischaffender. Als Komponist etwa der nachromantischen Münchener Schule zugehörig, von Brahms ausgehend, harmonisch vorwärtsgewandt, doch abseits jeder „Richtung". Erfolgreich mit feinsinnig gearbeiteten Opern über Stoffe bekannter Dichter, die er dramaturgisch meist selbst umgestaltete, so „Schwanenweiß" (1923), „Ein Traumspiel" (1925), „Die Gespenstersonate" (1930; sämtlich nach Strindberg), „Leonce und Lena" (1925, nach Büchner), „Die pfiffige Magd" (1939, nach L. Holberg), „Regina del Lago" (1928, Text von E. Stuber). Für Orchester u. a. Sinfonie B-Dur, „Tanzfantasie", „Sinfonisches Spiel", Konzerte für Violine, für Klavier, für mehrere Instrumente, Ballette und Bühnenmusiken, Kammermusik, u. a. Solo- und Duosonaten, Trios, Streichquartette; vernunerlichte Klaviermusik, wie Variationen, Passacaglia, Fuge, kleine Sonaten, Inventionen, Variationen für 2 Klaviere. Vokalwerke u. a. „Der 90. Psalm", viele Klavierlieder.

Wellesz, Egon (geb. 1885, Österreicher), studierte u. a. bei Schönberg und G. Adler (Musikwissenschaft), wurde Konservatoriumslehrer und Universitätsprofessor in Wien, seit 1938 Professor in Oxford. Schreibt einen gegenwartsnahen Stil, der je nach den Erfordernissen der Aufgabe harmonisch-dissonant, dann wieder zwölftönig, aber auch tonal gegründet ist, meistert die Polyphonie nicht minder als die Instrumentation. Orchesterwerke: u. a. 5 Sinfonien (die letzte mit Reihentechnik, 1958), ein Klavierkonzert; Kammermusik: u. a. Streichquartette, Oktett für drei Bläser und Streichquintett (1949); Vokalwerke: u. a. eine Messe, Kantaten, Opern: u. a. „Prinzessin Girnara" (1921, bearbeitet 1929; Text Jakob Wassermann), „Alkestis" (1924, Text nach Hofmannsthal), „Die Opferung des Gefangenen" (1926, „kultisches Drama"), „Scherz, List und Rache" (1928, nach Goethe), „Die Bakchantinnen" (1931, Text nach Euri-

pides vom Komponisten), „Incognita" (1951, Text E. Mackenzie). Ballette: u. a. „Das Wunder der Diana", „Die Nächtlichen" (beide 1924).

Westerman, Gerhart von (1894–1963), studierte bei Courvoisier und Juon, schrieb rhythmisch geistvolle, besonders in den langsamen Sätzen überzeugende Kammermusik (Duos, Streichquartette), Lieder, eine Oper; Schriften.

Wetz, Richard (1875–1935), Nachromantiker in der Bruckner-Nachfolge. Zu nennen sind drei Sinfonien, Ouvertüren, ein Violinkonzert, Streichquartette, große Chorwerke, viele Lieder.

Wetzler, Hermann Hans (1870–1943), aus der Nachfolge von R. Strauss; schrieb u. a. sinfonische Dichtungen, Klavierwerke, Lieder, die Oper „Die baskische Venus" (1928).

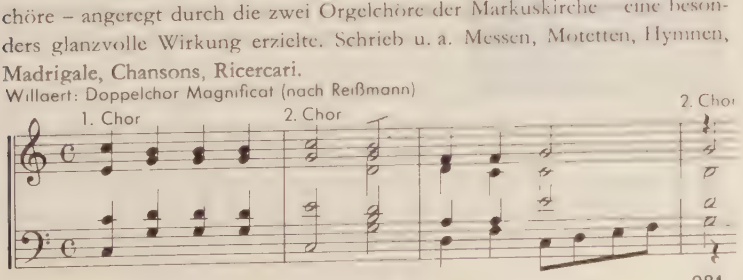
Wieniawski, Henri (1835–1880, Pole), in aller Welt berühmter Geigenvirtuose, konzertierte mit seinem Bruder Joseph (1837–1912), auch mit Anton Rubinstein. Schrieb u. a. zwei Violinkonzerte, viele Tänze, Fantasien, instruktive Violinwerke.

Wildberger, Jacques (geb. 1922, Schweizer), studierte u.a. bei Wladimir Vogel, seit 1959 Kompositionslehrer an der Badischen Hochschule für Musik. Schrieb u. a. Kantaten („Vom Kommen und Gehen des Menschen" 1954, „Ihr meint, das Leben sei kurz" 1957), „Drei Mutationen für Kammerorchester" (1953), „Intensio-Centrum-Remissio" für kleines Orchester (1958), Ballett, Bläsertrio, Klavierwerke.

Wildgans, Friedrich (geb. 1913, Österreicher), Klarinettenvirtuose; als Komponist verwendet er verschiedene Stilmittel von der Tonalität über die Polytonalität bis zum Zwölftonsystem. Schrieb vor allem Kammermusik (besonders Duos mit oder nur für Bläser), Chorwerke bis zur Zwölfstimmigkeit, eine Kantate „Der mystische Trompeter" für Gesang, Trompete, Klavier (Text Walt Whitman), Schauspielmusiken, Lieder, Orchesterwerke.

Willaert, Adrian (vor 1490–1562, Niederländer), wirkte vor allem in Venedig (seit 1527 an der Kirche San Marco), wo er eine Schule begründete. Er verband das Madrigal mit polyphoner (niederländischer) Schreibweise, gilt aber vor allem als Begründer jenes venezianischen Stils, der durch Doppelchöre – angeregt durch die zwei Orgelchöre der Markuskirche – eine besonders glanzvolle Wirkung erzielte. Schrieb u. a. Messen, Motetten, Hymnen, Madrigale, Chansons, Ricercari.

Willaert: Doppelchor Magnificat (nach Reißmann)



Wimberger, Gerhard (geb. 1923, Österreicher), Schüler von J. N. David, wirkt am Salzburger Mozarteum; sehr weit vorstoßender Komponist, der auch in der „leichten" Musik ernstzunehmen ist. Zu nennen sind: Streicherdivertimento, „Figuren und Fantasien" (1957, für großes, aber aussparendes Orchester, Webern verpflichtet), Klavierkonzert (1955), das grotesk-scherzhafte Ballett „Der Handschuh" (1955), die Opern „Schaubudengeschichte" (1954) und „Der rote Federbusch" (1960), „Die Heiratspost-Kantate" für gemischten Chor, Cembalo, Kontrabaß (1957, nach Heiratsanzeigen „Die Frau – Junges blondes Mädchen – Junger Mann – Tiroler Bergbauer – Der Partner – Du hübsche Blondine – Feinfühlender Literat – Witwe"), „Partita giocosa" für kleines Orchester (1962).

Windsperger, Lothar (1885–1935), Neuromantiker, gemäßigt modern; schrieb u. a. A-Dur-Sinfonie, Violinkonzert, Klavierkonzert, Kammermusik, Lieder nach Hölderlin, Lenau, Nietzsche.

Winter, Peter von (1754–1825), tätig vor allem in Mannheim und München, aber auch viel im Ausland. Schrieb Orchestermusik (u. a. neun Sinfonien), Kammermusik, geistliche und weltliche Chorwerke, Lieder, vor allem über 40 Opern und Singspiele, darunter als Fortsetzung von Mozarts „Zauberflöte" die Oper „Das Labyrinth" (1798), ferner „Babylons Pyramiden" (1797), „Das unterbrochene Opferfest" (1796; noch von Weber neben Mozarts „Zauberflöte" gestellt), nach Goethe „Scherz, List und Rache" sowie „Jery und Bately" (beide 1790), Opern auf italienische Texte, auch Ballette.

Wolf, Hugo, geboren am 13. März 1860 in Windisch-Gratz (Steiermark) als

Sohn eines musikinteressierten Lederhändlers. Wolf war ein schlechter Schüler. Ihm wurde erlaubt, das Wiener Konservatorium zu besuchen, doch mußte er es wegen „Ordnungsvergehens" verlassen. 1881 zweiter Kapellmeister in Salzburg, dann untergeordnete Tätigkeiten, ohne feste Wohnung, oft hungernd, in empfindlichem Stolz jede Unterstützung ablehnend, aber ständig komponierend und das Geschaffene oft wieder vernichtend. 1884 Musikkritiker in Wien; überschwenglich begeistert für Wagner und Bruckner, ebenso hämisch und boshaft gegen Brahms, wodurch er sich die Gegnerschaft der mächtigen Brahms-Anhänger zuzog. Lebte lange einsam im Landhaus eines Freundes in Perchtoldsdorf bei Wien, später im Salzkammergut. Seine maßlose, stoßweise Schaffenswut trug dazu bei, ein Gehirnleiden zu verschlimmern. Er kam in eine Heilanstalt, wurde nach einigen Monaten als geheilt entlassen, wurde schwer gemütskrank und verbrachte die letzten

fünf Lebensjahre bis zu seinem Tode am 22. Februar 1903 in der Landesirrenanstalt in Wien.

Der Meister des Liedes nahm bei seinem Schaffen nicht den Liedersänger Schubert, nur bedingt den in Gesang und Klavier poetisierenden Schumann und schon gar nicht den von ihm gehaßten Brahms zum Vorbild (obwohl er gerade Brahms durch prüfende Verstandeswachheit am nächsten steht), sondern den leidenschaftlich bewunderten Musikdramatiker Wagner. Wolf strebte danach, in seinen Liedvertonungen mehr auszudrücken, als die sorgfältig gewählten Texte seiner Meinung nach aussagten. Ansätze zu dieser Vertonungsweise in Schuberts Liederkreisen und Schumanns klavieristischer Neudichtung des Wortgedichts entwickelte er nicht weiter; er ging völlig eigene Wege. Sein Sprung in die Zukunft war so groß, daß nach mehr als einem halben Jahrhundert viele noch verständnislos vor Wolfs Liedern stehen.

Wagners Versuch, dem Gesang Wort und Sinn anzuvertrauen, dagegen im Orchester die Hintergrunde von Wort, Geschehen und Haltung zum Klingen zu bringen, ubertrug Wolf – durchaus selbstandig – auf das Klavierlied. Jedoch nicht nur auf das Einzellied, sondern auch auf ganze Liedgruppen, denen sich die Einzelteile unterordnen. In den so entstehenden Liederkreisen (wenn die Bezeichnung hier uberhaupt noch statthaft ist) sollte jedoch mehr noch auftönen, nämlich der Zusammenhang, in den sie vom Wortdichter gestellt waren. Beispiel: die Harfner- und Mignon-Gesange wollen auch etwas auffangen von der Stimmung von Goethes „Wilhelm Meister", dem sie entnommen sind. Wolf geht noch weiter. Er mochte zudem seine Vorstellung von Goethe uberhaupt in die Komposition hineinarbeiten (ebenso bei Morike, Eichendorff usw.). Angesichts eines solchen Unterfangens verbietet es sich von selbst, seine Vertonungen bestimmter Einzellieder mit denen anderer Tondichter wertend zu vergleichen.

Das gesteckte Ziel war mit melodischen Mitteln nicht zu erreichen, selbst wenn diese begleitet und geleitet sind von thematisch motivischen Linien und rhythmischer Gebärde. Das alles findet sich zwar bei Hugo Wolf, wesentliches Kennzeichen jedoch ist die Aufspaltung von Klang und Harmonik. Feinnervig bis zum Nervösen, empfindsam bis zur Empfindlichkeit, reizhaft bis zur Überreiztheit zerlegt er Klang und Harmonie, ähnlich wie die Klassiker ihre Themen in Motive und die Motive in Motivsplitter auflosten und sie in neuer Ordnung wieder zusammenfugten. Klang und Harmonie werden immer verästelter, verzweigter, leuchten hinter Wort und Satz, hinter Gedicht und Dichter, werden dann wieder gebündelt zu strahlenden Großakkorden und Großklängen. „In der innigen Verschmelzung von Poesie und Musik", sagt Wolf einmal, „hat die Musik entschieden etwas Vampirartiges an sich. Sie krallt sich unerbittlich an ihr Opfer und saugt ihm den letzten Blutstropfen aus".

Nur wenn man von Wolfs besonderen Klang- und Harmonievorstellungen ausgeht, wird man inne, daß seine Lieder keineswegs „unmelodisch" sind; ihr Melos entspricht genau seinen „psychologisierenden" Klängen und Harmonien.

Mörike-Lieder:

53 Lieder, in weniger als vier Monaten des Jahres 1888 wie in einem Rausch vertont. Wenn Wolf, wie er es oft tat, einen Dichter lesend in sich aufgenommen und eingegliedert hatte, dann „krallte er sich wie parasitär" an ihm fest. Bei Mörike zog ihn an die Kunst, mit Malerlaugen Geschautes in sprachmächtige Verse so umzugießen, daß Seelisches sichtbar wird. Dies gelingt gerade in den Mörike-Liedern immer wieder deutlich, daß Wolf nicht nur „psychologisieren" wollte, sondern auch frisch zu singen verstand, wenn der Text es verlangte (etwa in der „Fußreise"). Auch Wolfs geistvoller, doppelbödiger, oft derber Humor findet sich in diesen Liedern („Der Tambour", „Begegnung", „Storchenbotschaft", „Abschied", „Nimmersatte Liebe"; Balladenstimmung, oft auf ganz verschiedenen Klangebenen in „Feuerreiter" (auch als Chorwerk), „Die Geister am Mummelsee", „Nixe Binsefuß"; nachdenkliche Naturstimmungen in „Um Mitternacht", „Im Frühling", „Auf eine Christblume", „In der Winternacht schläft ein Blumenkelch"; tiefe Religiosität in „Schlafendes Jesuskind", „Karwoche", „Zum neuen Jahr", „Gebet" (Herr, schicke was du willst), „Neue Liebe", „Auf ein altes Bild", „In der Frühe". Innere und äußere Anschaulichkeit in „Verborgenheit" (Laß, o Welt, o laß mich sein), „Elfenlied". Zum stilistischen, nicht wertenden Vergleich mit anderen Vertonern derselben Gedichte seien genannt: „Er ist's", „Das verlassene Magdlein", „Der Gärtner" (diese auch bei Schumann), „An eine Aeolsharfe" (Brahms). Schließlich genannt sei „Wevlas Gesang" (Du bist Orplid), eine durch Einfachheit großartige Hymne.

Eichendorff-Lieder:

20 Lieder, davon 13 im September 1888 geschrieben, die übrigen 1880, 1886 und 1887. Vielfach im Gegensatz zu Schumanns Liederkreis op. 39, nur selten poetisch schwärmend, mehr das Männliche des Dichters hervorkehrend, seine Kraft, seinen Humor. Dramatisch scharf abgesetzt die musikalischen Mittel in „Der Freund" (Wer auf den Wogen schliefe), den zwei „Der Soldat" überschriebenen Stücken („Ist auch schmuck nicht mein Roßlein', ‚Wagen mußt du'), in „Der Schreckenberger", „Der Glücksritter". Diesen als Charakterbilder nahestehend der ironisierende „Scholar", „Seemanns Abschied". Wolfsche Romantik in „Nachtzauber", „Das Ständchen" (drei-motivige und dreirhythmische Polyphonie!). Klangreize bildhafter Art in der „Verschwiegenen Liebe" (Über Wipfel und Saaten), „Liebesglück", „Heimweh" (Wer in die Fremde will wandern), dieses mit dem unerwartet hymnischen Schluß „Gruß

dich Deutschland aus Herzensgrund". Heiter und witzig neben dem „Scholaren" auch „Der verzweifelte Liebhaber" und „Unfall".

Goethe-Lieder:
51 Vertonungen, bis auf eine („Die Sprode", Oktober 1889) vertont vom 27. Okt. 1888 bis zum 12. Februar 1889, einige doppelt, verschiedene später für Gesang und Orchester umgeschrieben; zumeist als Gruppen, nicht als Einzellieder gedacht; durchweg durchsichtiger, klarer, Goethe entsprechender Satz, doch bei den Einzelgruppen verschieden im Stil. Wirklich zu erfassen oft nur bei genauer Kenntnis des jeweiligen Zusammenhanges, in dem sie bei Goethe stehen (Wilhelm-Meister-Lieder im Wilhelm-Meister-Roman, West-östlicher-Divan-Lieder aus dem gleichnamigen Gedichtszyklus).
In der Großgruppe der Wilhelm-Meister-Lieder gibt es verschiedene Untergruppen. Die niederdrückenden Gesänge des umnachteten Harfners, der unwissentlich mit der Schwester ein Kind zeugte (Mignon), die Schwester-Gattin verlor und nun umherirrt. „Wer sich der Einsamkeit ergibt", „An die Türen will ich schleichen", „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" (alle chromatisch, schleppende Synkopen). Aufgelichtetes Satzbild in den Mignon-Liedern, dennoch sinngemäß wieder viel Chromatik und Synkopierung: „Heiß mich nicht reden", „Nur wer die Sehnsucht kennt", „So laß mich scheinen, bis ich werde", „Kennst du das Land?" Wieder anders das Spottlied „Ich armer Teufel" mit punktiertem Kurzmotiv und Philinens „Singet nicht in Trauertönen" mit dem koketten Klavierpart.
Auch „Prometheus", „Ganymed" und „Grenzen der Menschheit" bilden eine Gruppe. „Prometheus" besteht aus zwei mächtigen, an Wagners musikdramatischem Stil geschulten Ecksätzen, die einen mehr berichtenden Erzählteil umschließen. Ähnlich bilden der „Prometheus" und „Grenzen der Menschheit" gewissermaßen die groß wirkenden Außenteile des zarten, verhaltenen „Ganymed".
Wolfs Balladenkunst entfaltet sich vor allem in dem leitmotivisch bestimmten „Sänger" (Was hor ich draußen vor der Tür?) und dem „Rattenfänger", in denen durch eine gebundene Vielzahl eingesetzter dynamischer, rhythmischer und deklamatorischer Mittel eine Humor und Dämonie zugleich ausstrahlende Stimmung herrscht.
Derbe, jedoch künstlerisch geformte Haltung in den Trinkliedern aus dem „Westöstlichen Divan", etwa „Erschaffen und Beginnen" (aus dem ‚Buch des Sängers'), „Trunken müssen wir alle sein" und „Was in der Schenke waren heute..." (beide aus dem ‚Schenkenbuch'). Dagegen strömen die zehn Lieder aus dem ‚Buch Suleika' eine bei Wolf nicht häufig zu verspürende Liebesleidenschaft aus („Hochbeglückt in deiner Liebe", „Nimmer will ich dich verlieren" usw.). Angaben, wer jeweils singt, machen es wahrscheinlich, daß Wolf an Wechsellieder zwischen Sopran- und Tenorstimmen gedacht hat.

Im dritten Goethe-Heft das ruhig deklamierende, fast objektiv begleitete „Anakreons Grab", das innig-heitere „Epiphanias" (Die Heiligen Drei Könige), geschrieben für drei Kinder einer Gönnerin.

Spanisches Liederbuch:
44 Lieder und Gesänge, geschrieben 1889/90 in etwa drei Monaten; Texte aus dem Spanischen umgestaltet von Paul Heyse und Emanuel Geibel (zum Teil auch vertont von Schumann, Cornelius, Brahms, Jensen), die zehn Lieder des ersten Heftes meist als „geistlich", die übrigen als „weltlich" bezeichnet. Das bekannteste der geistlichen Lieder ist der (ähnlich wie bei Schuberts „Tod und Mädchen") von einer Stimme zu gestaltende Wechselgesang „Wunden trägst du, mein Geliebter". Liebeslust und Liebesklage, Eifersucht und Wehleidigkeit behandeln die Texte der weltlichen Lieder. Besonders vertraut: das „spanisch" begleitete „Klinge, klinge, mein Pandero" („Pandero" ist ein Tamburin), das polyphon tänzelnde, tändelnde „Auf dem grünen Balkon", die auch in Wolfs Oper „Der Corregidor" eingefügten „In dem Schatten meiner Locken" und „Herz, verzage nicht geschwind". Insgesamt ein mächtiger Liederkreis, in dem die einzelnen Lieder jeweils sinngemäß durch Frauen- oder Männerstimme vorzutragen sind.

Italienisches Liederbuch:
46 knappe Vertonungen mittelitalienischer Volkslieder, Übertragung von Paul Heyse (komponiert 1891 und 1896), klanglich zuweilen behutsam italienisierend, die Einzelstücke oft szenisch gebaut im Zusammenwirken von Stimme und Klavier, bald einer Männer- und bald einer Frauenstimme anvertraut, immer auf „Darstellung" gebaut, sinnvoll deklamiert; u. a. „Auch kleine Dinge können uns entzücken", „Gesegnet sei", „Wer rief dich denn?" (eine förmliche Eifersuchtsszene), „Hoffärtig seid Ihr, schönes Kind", „Geselle, wolln wir uns in Kutten hüllen" (eine gewagte Bußszene), „Und willst du deinen Liebsten sterben sehen?", „Im Ständchen Euch zu bringen", „O war dein Haus durchsichtig", „Ich hab in Penna einen Liebsten wohnen".

Michelangelo-Gesänge:
Drei Gesänge nach Michelangelo (Übersetzung W. Tornow), geschrieben 1897, Sonette, ausdrücklich für Baßstimme bezeichnet, sollten noch orchestriert werden, daher die Schreibweise des Klavierparts (nicht immer zu verwirklichen). Die Gesänge seien, wie Wolf sagt „wahrhaft antik, soweit man es bei moderner Musik sein kann". Textanfänge: „Wohl denk ich oft an mein vergangnes Leben", „Alles endet", „Fühlt meine Seele das ersehnte Licht".

Lieder nach verschiedenen Dichtern:
Hervorzuheben das „Mausfallen-Sprüchlein" (Mörike; 1882), Tonhöhensprechen auf lautmalerischem Klavierpart; „Das Köhlerweib ist trunken" (Gottfried Keller; 1890), derb, spöttisch durch die ‚Beschränktheit' der angewandten

Mittel; „Gesellenlied" (Robert Reinick; 1888), augenzwinkernde Schelmerei, das harmonisch und melodisch herbe Kreuzritterlied „Biterolf" (Kampfmüd und sonnverbrannt, Text von Reinick); die „Sonne der Schlummerlosen" (Byron; 1896) mit dem hochliegenden Klavierpart (nur Violinschlüssel) und dem ostinaten synkopierten Begleitmotiv.

Chorwerke:

Sechs A-cappella-Chöre (1881, Texte von Eichendorff): „Aufblick", „Einklang" „Ergebung", „Erhebung", „Letzte Bitte", „Resignation". Für gemischten Chor, musikdramatisch dicht.

Chöre mit Orchester. – „Christnacht" (1891, Platen), Chor der Hirten, Chor der Engel, Sopran- und Tenorsoli. – „Elfenlied" (1888–91, aus Shakespeares „Sommernachtstraum"), feingeistig-romantisch, Frauenchor, Sopransolo, Orchester. – „Der Feuerreiter" (1888–92 nach dem früher geschriebenen Sololied, nach Mörike) für gemischten Chor und Orchester. – „Dem Vaterland" (1890-98) für Männerchor und Orchester – „Frühlingschor" aus der unvollendeten Oper „Manuel Venegas".

Bühnenwerke:

„Der Corregidor" (Uraufführung 1896, Text von Rosa Mayreder nach der Novelle „Der Dreispitz" von Pedro A. de Alarcón), eine Kette lyrischer Liedstimmungen, durchsetzt von dramatisch gestalteten Einzelszenen, gegliedert durch orchestrale Vor- und Zwischenspiele, durchwoben von Charakter- und Situationsmotiven, auch die Rezitative ins Liedhafte gewendet (einzelnes aus den Klavierliedern übernommen). – Der alternde Corregidor erhofft ein Schäferstündchen bei der in ihren Mann Lukas verliebten Mullerin Frasquita, wird abgewiesen, läßt Lukas unter einem Vorwand abführen, schleicht zu Frasquita, fällt in einen Wassergraben, legt sich weinerlich in das verlassene Bett des Müllers, während Frasquita ihren Mann suchen geht. Dieser kehrt allein zurück, findet den Corregidor im Schlafgemach, will sich bei der Corregidora entsprechend „rächen" – doch es geschieht nichts Unpassendes, nur der Corregidor wird im Zweifel gelassen, ob er gehörnt wurde oder nicht. – 150 Min.

„Manuel Venegas" (nicht vollendet, Text von Moritz Hoernes nach einer Novelle von Alarcón).

Schauspielmusik zu Ibsens „Fest auf Solhaug" (1890/91), Gesänge, Chöre, Orchesterstücke.

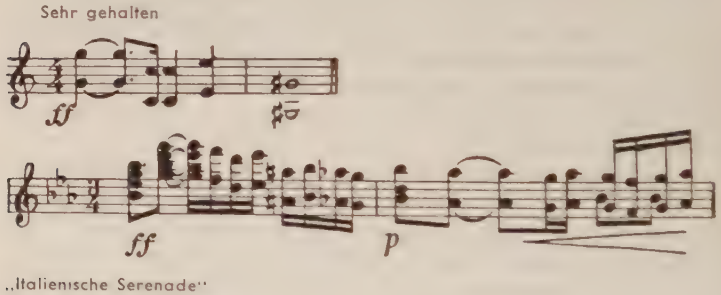
Instrumentalwerke:

„Penthesilea", sinfonische Dichtung nach Kleists gleichnamigem Werk (komponiert 1883), sehr regelmäßig gebaut, doch überschäumend leidenschaftlich; von Hellmesberger instrumental überarbeitet. Dreiteilig: Achill schenkt der besiegten Amazonenkönigin Penthesilea das Leben / Er naht ihr liebend, doch läßt sie ihn von Hunden zerfleischen / Sehend geworden, stirbt Penthesilea über der Leiche. – 35 Min.

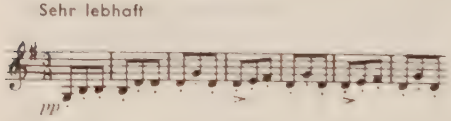
„Italienische Serenade" für kleines Orchester, überarbeitet von Reger, nur ein Satz vollendet (1894), sollte dreisatzig werden. Streicher, Holzbläser, Hörner. Inhaltlich der Werbegesang eines Liebhabers (Englischhorn, bei Regers Bearbeitung Bratsche), unterstützt vom „Chor" seiner Gefährten. 8 Min. – Auch als Streichquartett bearbeitet.

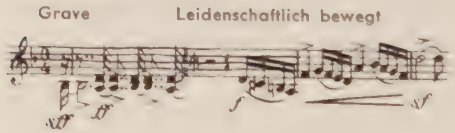
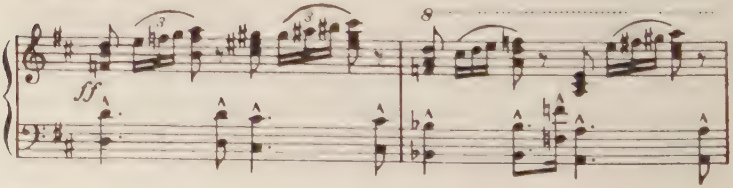
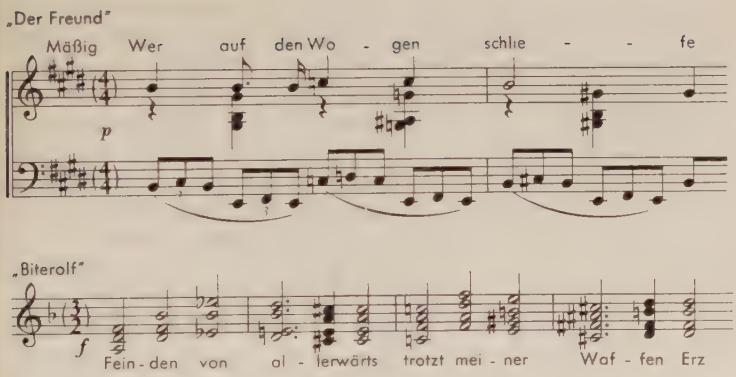
Streichquartett d-Moll (1879–80), als Werk eines Neunzehnjährigen erstaunlich, doch auch sehr subjektiv überschrieben: „Entbehren sollst Du, sollst entbehren"). Nach langsamer Grave-Einleitung ein rhythmisch bestimmter Kopfsatz (Leidenschaftlich bewegt), das Rhythmische setzt sich im zweiten (langsamen) Satz bald wieder durch, bestimmt auch das Scherzo, zerflattert im Finale.

H. Wolf: „Der Corregidor"



„Italienische Serenade"



Streichquartett

„Der Feuerreiter"

Wolf-Ferrari, Ermanno (1876–1948, Deutschitaliener), studierte in München, wo er später jahrelang lebte, 1902–09 Konservatoriumsdirektor in Venedig. Beherrschte den geschmeidigen, melodischen Stil der Italiener nicht minder als die deutsche Polyphonie, teilweise auch von Wagner beeinflußt. Gern gehörte Orchesterwerke („Venezianische Suite", „Arabesken", „Triptychon"), Kammermusik (Duos, Trios, Quartette, Quintette, vielfach mit Klavier), beachtliche Chorschöpfungen („Die Tochter des Jairus" 1910, Oratorium „La vita nuova" 1902, nach Dante) treten an Bedeutung zurück hinter den 13 Opern, in denen – abgesehen von gelegentlichem Abgleiten in einen Spätverismo – die italienische Buffooper zu neuem Leben erweckt wird: „Aschenbrödel" (1900), „Die neugierigen Frauen" (1903), „Die vier Grobiane" (1906), „Susannens Geheimnis" (1909), „Der Schmuck der Madonna" (1911), „Der Liebhaber als Arzt" (1913), „Das Liebesband der Marchesa" (1925), „Das Himmelskleid" (1927), „Sly" (1927; stärkstes Werk), „Die schalkhafte Witwe" (1931), „Der Campiello" (1936), „La dama Boba" (1939), „Der Kuckuck von Theben" (1943); sieben davon in Deutschland uraufgeführt.

Wolfurt, Kurt von (1880–1957), studierte bei Reger, war aber im Grunde Autodidakt. Bekanntgeworden durch kontrapunktische Arbeiten auf nachromantischer Grundlage. Orchesterwerke: Tripelfuge, Mozart-Variationen, Tartini-Variationen, Streicherdivertimento mit Pauke; Kammermusik: Streichquartette; „Leichte Klavierstücke"; Vokalwerke: u. a. „Weihnachtsoratorium", „Hymne an die Freiheit". Daneben auch Opern, z. T. sprühend witzig, vor allem „Dame Kobold" (1940).

Woyrsch, Felix (1860–1944), wirkte als Dirigent, Chorleiter und Organist vor allem in Altona. Scharfprofilierter Nachromantiker, besonders geschätzt als Komponist großer Chorwerke (u. a. das Mysterium „Totentanz" 1906

mit den Szenen: Zug des Todes – Der König – Der Landsknecht – Das Kind – Der Spielmann – Der Greis – Die Verklarung.; ferner Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, viele Hefte von Choren und Liedern, auch Opern (so „Der Pfarrer von Meudon" 1886, „Der Weiberkrieg" 1890).

Wranitzky, Paul (1756–1808, Österreicher, spielte wahrscheinlich unter Haydn in der Esterházyschen Kapelle, war 1785–1808 Kapellmeister an der Wiener Hofoper. Schrieb u. a. 22 Sinfonien, Konzerte, sehr viel Kammermusik (allein 45 Streichquartette und 12 Streichquintette), Klavierwerke, Ballette, Schauspielmusik, Opern und Singspiele, darunter „Oberon" (1789).

Xenakis, Yannis (geb. 1922, Grieche), ursprünglich Architekt (bei Le Corbusier), Musikstudium vor allem bei Honegger, Messiaen, Milhaud in Paris, wo er auch wirkt. „Metastasis" (1955) für Orchester, zwölftönig, führt „einen neuen Begriff von melodischer Linie ein. . . eine Art Klangfülle von Tangentialglissandi. . . Durch die völlige Aufteilung der Glissandi auf die einzelnen Streichinstrumente schafft das Stück neue Tonräume und -felder von variabler Dichte". In der „Pithoprakta" (1957) glaubt Xenakis durch „Einführung des gleitenden Tones. . . der Musik eine ihrer inneren Struktur gemäße. . . neue ‚Klangplastik' geben zu können . . . Anwendung der Wahrscheinlichkeitsrechnung"(Zitate nach Hermann Scherchen. Pithoprakta bedeutet „Aktion durch Wahrscheinlichkeit"). Viel Glissandoklangraume auch in „Achorripsis" (1957) für 21 solistisch verwendete Instrumente. Aus dem gleichen Jahre die „Anastenaria".

Xyndas, Spiro (1812–1896, Grieche), schrieb zahlreiche volksnahe Lieder, Klavierstücke. Sein Bühnenwerk „Der Bewerber" (1857) gilt als erste griechische Oper.

Zachow, Friedrich Wilhelm (1663–1712), Lehrer Handels, war 28 Jahre lang Organist in Halle. Schrieb beachtliche Kantaten, Choralbearbeitungen, Orgelwerke.

Zafred, Mario (geb. 1922, Italiener), Pizzetti-Schüler, schrieb einschließlich der kurzen Streichersinfonie 6 Sinfonien (1943–55), Konzerte für Violine (1952), Bratsche (1957), Flöte (1951), Harfe, ferner Trios, Quartette, Bläserquintett, Klaviersonaten, die „Duineser Elegie" nach Rilke für Chor und Orchester (1954), Filmmusik.

Zandonai, Riccardo (1883–1944, Italiener), wesentlich beeindruckt durch seinen Lehrer Mascagni und durch Respighi, „moderner Romantiker". Respighis Schaffen setzte er in sinfonischen Dichtungen fort; schrieb auch ein Violinkonzert. Bekannt vor allem 11 Opern, darunter „Francesca da Rimini" (1914), „Romeo und Julia" (1922), „Der Liebesschwank" (1933), „Der Kuß" (1954, nachgelassen).

Zbinden, Julien-François (geb. 1917, Schweizer), schreibt auf der Grenze zwischen Tonalität und Reihentechnik, Ausdrucksmusiker. Hervorzuheben

ist seine Orchestermusik (so zwei Sinfonien, die letzte von 1959, eine Rhapsodie für Violine und Orchester 1959, ein Klavierkonzert 1943, ein Flötenkonzert 1956), Kammermusik, Musik zu Sophokles' „Antigone", Chöre.

Zeleński, Ladislaus (1837–1921, Pole), studierte in Prag und Paris. In seinem Vaterland geschätzt als romantischer Komponist von Kammermusik, Chorwerken, Liedern, 5 Opern (darunter „Konrad Wallenrod" 1885, „Die alte Mär" 1907).

Zeller, Carl (1842–1898, Österreicher), hauptberuflich Hofrat im Unterrichtsministerium, komponierte nur „nebenher". Schrieb Chorwerke, eine komische Oper „Joconde" (1876), 5 Operetten, von denen zwei noch heute berühmt sind. Geht aus vom Wiener Volkslied, nicht vom Wiener Walzer. Gut gesteigerte Ensemblesätze, geschmeidige Instrumentation. „Der Vogelhändler" (1891, Text M. West und L. Held) ist eine doppelte Verwechslungskomödie: Graf Stanislaus als angeblicher Kurfurst auf Abwegen, die Kurfurstin als angebliches Bauernmadchen ihrem Mann nachspionierend; der Vogelhandler Adam erwahlt aus Trotz dieses Bauernmädchen, erhält schließlich doch seine Christl („Gruß euch Gott, alle miteinander", „Schenkt man sich Rosen in Tirol", „Wie mein Ahndl zwanzig Jahr"). „Der Obersteiger" (1894, Text M. West und L. Held), wieder eine Verwechslungs- und Verkleidungskomödie: Im Mittelpunkt steht keck Obersteiger Martin, der redend und singend alle Frauen bezaubert und alles durcheinander bringt bis zum glücklichen Ende („Wo sie war, die Müllerin").

Zelter, Karl Friedrich (1758–1832), anfangs Maurermeister, dann Geiger, Dirigent, Komponist, Orchestererzieher; Grunder der „Liedertafel" (1809), die zum Vorbild aller Mannerchore wurde; Freund Goethes, der Zelters strophenweise Vertonungen seiner Lieder weit uber die Schuberts stellte. Schrieb vor allem Mannerquartette und Lieder („Es war ein Konig in Thule").

Zemlinsky, Alexander von (1872–1942, Österreicher), Lehrer und Schwager von Schonberg. Geschätzter Opernkapellmeister in Wien, Mannheim, Prag, Berlin; seit 1934 in den Vereinigten Staaten. Von R. Strauss beeinflußt, geht harmonisch über ihn hinaus; u. a. 3 Sinfonien, Kammermusik, Klavierwerke, Lieder, 6 Opern, darunter „Kleider machen Leute" (1910, nach Gottfried Keller), „Der Zwerg" (1921, nach Oscar Wilde), „Der Kreidekreis" (1933, nach Klabund).

Ziehrer, Carl Michael (1843–1922, Österreicher), studierte bei Sechter, wurde Kapellmeister des Hoch- und Deutschmeisterregiments, reiste mit eigenem Orchester, seit 1908 letzter „k. k. Hofballmusikdirektor". Schrieb etwa 600 Märsche und Tanze („Weaner Madeln") und 22 Operetten. Am bekanntesten die melodiöse, textlich amusante Possen-Singspiel-Operetten-Mischung „Die Landstreicher" (1899, Text Krenn und Lindau): Zwei Landstreicher finden einen 1000-Mark-Schein und ein furstliches Halsband, werden

als Diebe eingesperrt, entkommen in der Amtstracht der Untersuchenden, dann als Fürst und Fürstin, weiter als Juweliere, darauf als Offiziere, schließlich als Zauberer, helfen dem Fürsten aus einer Klemme und werden dessen wendige Angestellte.

Zilcher, Hermann (1881–1948), berühmt als Liedbegleiter. Lehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M. an der Münchener Akademie. 1920 bis 1944 Direktor des Würzburger Konservatoriums. Als Komponist setzt er etwa bei Brahms ein, schreibt jedoch farbiger, gelockerter, weiter; u. a. 4 Sinfonien, eine sinfonische Suite „Der Widerspenstigen Zähmung", Konzerte, Kammermusik (Duos, Trios, Streichersuite, Klarinettenquintett), Chorwerke wie „Die Liebesmesse" (1913; fünf Solostimmen, 2 Chöre, Orchester, Orgel), Lieder (vier Hefte nach Dehmel), Oper „Doktor Eisenbart" (1922), Bühnenmusiken.

Zillig, Winfried (geb. 1905), Schüler von Zilcher und Schoenberg, tritt als Dirigent und Sprecher für alle moderne Musik ein, ist als Komponist der Zwölftonmusik unorthodox verbunden. Schrieb u. a. „Lange Sinfonie", „Konzert für Orchester", „Cellokonzert" (1953), Violinkonzert (1955), 4 Serenaden in verschiedenen Besetzungen, viele Chorschöpfungen und Lieder; Opern: „Rosse" (1933; Text R. Billinger), „Das Opfer" (1937, Text R. Goering, über Scotts Polarexpedition, eine Art szenisches Oratorium), „Die Windsbraut" (1941, Text R. Billinger, Mischung zwischen Undinen- und Hiobsstoffoper, mehrtonal entsprechend den verschiedenen Welten), „Troilus und Cressida" (1951, Text nach Shakespeare vom Komponisten; sieben Chorszenen umrahmen sechs Einzel- bzw. Spielszenen, jede über einen Zentralton, erste und letzte Szene über C; also gewissermaßen Zwölftondramaturgie), „Die Verlobung in St. Domingo" (1957, Text nach Kleist vom Komponisten, Funkoper mit Sprecher und Sängern, zwölftönig, doch auch klangnaturalistisch, Kammerorchester). Ferner Musik für Film („Die Andere", „König für eine Nacht", „Jonas") und Funk.

Zimmermann, Bernd Alois (geb. 1918), Schüler von Ph. Jarnach und H. Lemacher, Kompositionslehrer an der Kölner Musikhochschule; modern, aber nicht orthodox; Spuren von Webern, Bartók, Strawinsky. Sehr überlegt und selbstkritisch arbeitend, im Ausdruck vielfältig vom Virtuosen und Musikantischen bis zum Lyrischen und Verhaltenen. Er schrieb u. a. eine Sinfonie in einem Satz (Endfassung 1953), Konzert für Streichorchester (1948), Violinkonzert (1950), „Canto di Speranza" (1958, eine „Kantate für Cello und Orchester" nach Ezra Pound), Cellokonzert (1953), Oboenkonzert (1952, Sätze: Huldigung an Strawinsky – Rhapsodie – Finale), Trompetenkonzert „Darkey's darkness" (1954), Sonate für Violine solo (1951), Violin-Klavier-Sonate (1950), Sonate für Bratsche solo (1955), die Opern „Volpone" (abgeschlossen 1957) und „Die Soldaten" (1959), die „imaginären" Ballette „Kontraste" (1953),

„Perspektiven“ (1955, nur mit 2 Klavieren), das Ballett „Alagoana“ (1956, „Caprichos Brasileiros“), die Burleskkantate „Lob der Torheit“ (1948, nach Goethe), „Omnia tempus habent“ (1958), kleine Klavierstücke.

Zöllner, Heinrich (1854–1941), Sohn von Karl Friedrich Zöllner, schrieb wenig bekannte Instrumentalmusik, Lieder, zahlreiche große Chorwerke (u. a. „Hunnenschlacht“ 1880, „Columbus“ 1886, „König Sigurds Brautfahrt“ 1895), hatte jedoch größeren Erfolg mit seinen 10 Opern, deren Texte er fast stets selbst schrieb, darunter das Musikdrama „Faust“ (1887, das im wesentlichen auf dem Goetheschen Text basiert), „Die versunkene Glocke“ (1899), „Der Überfall“ (1895).

Zöllner, Karl Friedrich (1800–1860), gründete 1833 einen Männergesangverein, den ersten „Zöllner-Verein“, regte ähnliche Gründungen an (Zusammenschluß im „Zöllner-Bund“); schrieb vorwiegend Chorwerke und Lieder („Das Wandern ist des Müllers Lust“).

Zöllner, Karl Heinrich (1792–1836), Orgelvirtuose, schrieb Klavier- und Orgelstücke, zahlreiche kirchliche Chorwerke, Männerquartette, eine Oper „Kunz von Kaufungen“ (1834).

Zumsteeg, Johann Rudolf (1760–1802), auf der Karlsschule mit Schiller befreundet. Wichtig als früher Vertreter der Ballade („Lenore“, „Ritter Toggenburg“) und des deutschen Singspiels, darunter „Lottchen am Hofe“ (1779), „Armida“ (1785); ferner Schauspielmusik (zu Schillers „Räubern“, Shakespeares „Hamlet“, „Macbeth“), Kantaten, Konzerte.

KALENDARIUM

Die folgenden Daten sind mehrfach sorgfältig überprüft worden. Es sei jedoch daran erinnert, daß Geburts- und Sterbetage aus früheren Jahrhunderten zuweilen überhaupt nicht ermittelt werden können und daß selbst im 20. Jahrhundert zuweilen Unklarheiten bestehen (selbst über Schönbergs Geburts- und Sterbetag schwanken die Angaben). Unstimmigkeiten ergeben sich beispielsweise auch daraus, daß bei russischen und polnischen Komponisten teils die Tage nach dem alten russischen, aber auch nach dem neueren Kalender angegeben wurden, ohne daß in jedem Fall erkennbar ist, welcher Kalender zugrundegelegt wurde (vgl. dazu das Vorwort).
Das Kalendarium bildet auch insofern eine Ergänzung des Personenteils, als es Namen enthält (besonders von Musikwissenschaftlern, Dirigenten, Solisten, Instrumentenbauern usw.), die im Hauptteil nicht aufgeführt wurden.

Januar

1.	1782	† Johann Christian Bach
2.	1678	Eröffnung der ersten ständigen Opernbühne in Hamburg
	1843	Uraufführung von Wagners „Fliegendem Holländer"
	1905	* Michael Tippett
	1915	† Karl Goldmark
3.	1698	* Pietro Metastasio (Librettist)
	1895	* Boris Liatoschinski
	1956	† Alexander Tichonowitsch Gretschaninow
4.	1710	* Giovanni Battista Pergolesi
5.	1893	* Friedrich Blume (Musikwissenschaftler)
	1897	* Theo Mackeben
6.	1838	* Max Bruch
	1850	* Xaver Scharwenka
	1872	* Alexander Skrjabin
	1873	* Karl Straube (Organist)
	1903	* Boris Blacher
7.	1634	* Adam Krieger
	1886	* Hans Grimm
	1899	* Francis Poulenc
8.	1713	† Arcangelo Corelli
	1830	* Hans von Bülow
	1896	* Jaromír Weinberger
	1899	* Alexander Tscherepnin
	1948	† Richard Tauber (Sänger)
	1953	† Heinrich Kaspar Schmid

10.	1760	* Johann Rudolf Zumsteeg
	1895	† Benjamin Godard
	1939	† Julius Bittner
	1953	† Theo Mackeben
11.	1801	† Domenico Cimarosa
	1837	† John Field
	1856	* Christian Sinding
	1872	* Paul Graener
	1954	† Oscar Straus
12.	1674	† Giacomo Carissimi
	1674	getauft Reinhard Keiser
	1837	* Adolf Jensen
	1876	* Ermanno Wolf-Ferrari
13.	1683	* Christoph Graupner
14.	1683	* Gottfried Silbermann (Orgel- und Klavierbauer)
	1800	* Ludwig von Köchel (Verzeichnis der Werke Mozarts)
	1875	* Albert Schweitzer
	1900	Uraufführung von Puccinis „Tosca“
	1911	* Helmut Degen
15.	1715	* Georg Christoph Wagenseil
16.	1728	* Nicola Piccini
	1879	* Otto Ursprung (Musikwissenschaftler)
	1886	† Amilcare Ponchielli
	1891	† Léo Delibes
	1935	† Richard Wetz
	1957	† Arturo Toscanini (Dirigent)
17.	1857	* Wilhelm Kienzl
	1869	† Alexander Sergejewitsch Dargomyschski
	1907	* Henk Badings
18.	1835	* Cesar Cui
19.	1576	† Hans Sachs
	1833	† Louis-Joseph-Ferdinand Hérold
	1848	* Hermann Kretzschmar (Musikwissenschaftler)
	1853	Uraufführung von Verdis „Troubadour“
	1862	* Joseph Reiter
	1883	* Hermann Abendroth (Dirigent)
20.	1586	* Johann Hermann Schein
	1798	† Christian Cannabich
	1821	Uraufführung von Lortzings „Opernprobe“
	1890	† Franz Lachner
	1894	* Walter Piston

21.	1851	† Albert Lortzing
	1901	* Erich Apostel
	1948	† Ermanno Wolf-Ferrari
22.	1900	* Franz Salmhofer
23.	1879	† Adolf Jensen
	1898	* Georg Kulenkampff (Geiger)
	1908	† Edward MacDowell
	1922	† Arthur Nikisch (Dirigent)
24.	1752	* Muzio Clementi
	1776	* Ernst Theodor Amadeus Hoffmann
	1851	† Gasparo Spontini
	1874	Uraufführung von Mussorgskis „Boris Godunow"
	1883	† Friedrich von Flotow
	1918	* Gottfried von Einem
	1960	† Edwin Fischer (Pianist)
25.	1459	* Paul Hofhaimer
	1851	* Jan Blockx
	1886	* Wilhelm Furtwängler
	1909	Uraufführung von Richard Strauss' „Elektra"
26.	1790	Uraufführung von Mozarts „Cosi fan tutte"
	1795	† Johann Christoph Friedrich Bach
	1798	† Christian Gottlob Neefe
	1868	* Frederic Lamond (Pianist)
	1911	Uraufführung von Richard Strauss' „Rosenkavalier"
	1921	* Johannes Driessler
27.	1731	† Bartolomeo Cristofori (Erfinder des Hammerklaviers)
	1756	* Wolfgang Amadeus Mozart
	1802	† Johann Rudolf Zumsteeg
	1823	* Edouard Lalo
	1885	* Eduard Künneke
	1901	† Giuseppe Verdi
	1920	* Helmut Zacharias (Geiger)
	1956	† Erich Kleiber (Dirigent)
28.	1791	* Louis-Joseph-Ferdinand Hérold
	1841	* Viktor Neßler
	1898	* Vittorio Rieti
29.	1781	Uraufführung von Mozarts „Idomeneo"
	1782	* Daniel François Esprit Auber
	1862	* Frederick Delius
30.	1697	* Johann Joachim Quantz
31.	1797	* Franz Schubert

Februar

1.	1896	Uraufführung von Puccinis „La Bohème“
	1929	† August Halm (Musikpädagoge)
2.	1594	† Giovanni Pierluigi Palestrina
	1873	* Leo Fall
	1905	† Robert Eitner (Musikwissenschaftler)
	1908	* Renzo Rossellini
3.	1736	* Johann Georg Albrechtsberger
	1809	* Felix Mendelssohn-Bartholdy
	1904	* Luigi Dallapiccola
4.	1553	† Caspar Othmayr
	1892	* Yrjö Kilpinen
	1893	* Bernard Rogers
	1894	† Adolphe Sax (Instrumentenbauer)
5.	1748	* Christian Gottlob Neefe
	1882	* Felice Lattuada
	1887	Uraufführung von Verdis „Othello“
	1907	† Ludwig Thuille
	1959	† Curt Sachs (Musikwissenschaftler)
6.	1903	* Claudio Arrau (Pianist)
	1929	† Siegfried Ochs (Dirigent)
	1946	† Oswald Kabasta (Dirigent)
7.	1792	Uraufführung von Cimarosas „Heimlicher Ehe“
	1823	* Richard Genée
	1875	* Walter Courvoisier
8.	1797	† Johann Friedrich Doles
9.	1868	* Max Seiffert (Musikwissenschaftler)
	1885	* Alban Berg
	1893	Uraufführung von Verdis „Falstaff“
	1906	* Gerhard Maasz
	1909	* Harald Genzmer
	1960	† Ernst von Dohnányi
10.	1879	* Richard Trunk
	1881	Uraufführung von Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“
11.	1741	* André-Ernest-Modeste Grétry
	1873	* Fjodor Schaljapin (Sänger)
	1879	* Jean Gilbert
	1883	* Paul von Klenau
	1903	Uraufführung v. Bruckners „Neunter“
	1939	† Franz Schmidt
12.	1894	† Hans von Bülow

12.	1896	† Ambroise Thomas
	1898	* Roy Harris
	1916	* Karl Schiske
13.	1660	getauft Johann Sigismund Kusser
	1693	† Johann Kaspar von Kerll
	1741	† Johann Joseph Fux
	1864	† Hugo Becker (Cellist)
	1883	† Richard Wagner
	1952	† Alfred Einstein (Musikwissenschaftler)
14.	1590	† Gioseffo Zarlino (Musiktheoretiker)
	1813	* Alexander Sergejewitsch Dargomyschski
	1882	* Ignaz Friedman (Pianist)
15.	1571	oder 1572 * Michael Praetorius
	1621	† Michael Praetorius
	1857	† Michail Glinka
	1899	* Georges Auric
	1941	† Guido Adler (Musikwissenschaftler)
16.	1847	* Philipp Scharwenka
	1878	* Selim Palmgren
	1915	† Emil Waldteufel
	1944	† Edmund von Borck
17.	1653	* Arcangelo Corelli
	1859	Uraufführung Verdis „Maskenball“
	1904	Uraufführung Puccinis „Madame Butterfly“
	1962	† Bruno Walter (Dirigent)
18.	1546	† Martin Luther
	1869	Uraufführung von Brahms' „Deutschem Requiem“
	1886	* Rudolf Steglich (Musikwissenschaftler)
	1896	* Dimitri Mitropoulos
	1943	Uraufführung von Orffs „Die Kluge“
	1956	† Gustave Charpentier
19.	1743	* Luigi Boccherini
	1881	* Armin Knab
	1923	† Joseph Pembaur sen. (Pianist)
20.	1791	* Karl Czerny
	1820	* Henri Vieuxtemps
	1881	Uraufführung von Bruckners „Vierter“
	1925	† Marco Enrico Bossi
21.	1836	* Léo Delibes
	1948	† Frederic Lamond (Pianist)
22.	1749	* Johann Nikolaus Forkel (Musikwissenschaftler)

22.	1817	* Niels Wilhelm Gade
	1903	† Hugo Wolf
	1906	* Edmund von Borck
23.	1685	* Georg Friedrich Händel
	1704	† Georg Muffat
	1934	† Edward Elgar
24.	1771	* Johann Baptist Cramer
	1842	* Arrigo Boito
	1929	† André Messager
25.	1873	* Enrico Caruso (Sänger)
	1906	† Anton Stepanowitsch Arenski
	1942	† Leo Ascher
26.	1770	† Giuseppe Tartini
	1875	* Richard Wetz
	1899	Uraufführung von Bruckners „Sechster“
	1913	† Felix Draeseke
27.	1814	Uraufführung von Beethovens „Achter“
	1848	* Charles Hubert Parry
	1891	* Georges Migot
	1956	† Günther Ramin
28.	1887	† Alexander Borodin
	1924	Uraufführung von Kálmáns „Gräfin Mariza“
29.	1792	* Gioacchino Rossini (nach eigener Angabe am 2. März)
	1792	† Johann Andreas Stein (Klavierbauer)
	1828	Uraufführung von Aubers „Stumme von Portici“
	1836	Uraufführung von Meyerbeers „Hugenotten“
	1948	Uraufführung von Blachers „Nachtschwalbe“

März

1.	1643	† Girolamo Frescobaldi
	1777	† Georg Christoph Wagenseil
	1810	* Frédéric Chopin
	1889	* Wilibald Gurlitt (Musikwissenschaftler)
	1950	Uraufführung von Menottis „Konsul“
2.	1824	* Friedrich Smetana
	1900	* Kurt Weill
	1907	Uraufführung von Oscar Straus' „Walzertraum“
3.	1706	† Johann Pachelbel
	1824	† Giovanni Battista Viotti
	1875	Uraufführung von Bizets „Carmen“
	1899	Uraufführung von Richard Strauss' „Heldenleben“

3.	1932	† Eugen d'Albert
	1940	† Carl Muck (Dirigent)
4.	1925	† Moritz Moszkowski
	1953	† Sergei Prokofjew
5.	1871	* Karl Grunsky (Musikschriftsteller)
	1896	* Eduard Erdmann (Pianist)
	1916	Uraufführung von d'Alberts „Toten Augen"
	1947	† Alfredo Casella
6.	1853	Uraufführung von Verdis „La Traviata"
	1870	* Oscar Straus
	1897	* Knudåge Riisager
7.	1786	† Franz Benda
	1809	† Johann Georg Albrechtsberger
	1875	* Maurice Ravel
	1941	† Arnold Schering (Musikwissenschaftler)
8.	1714	* Carl Philipp Emanuel Bach
	1858	* Ruggiero Leoncavallo
	1869	† Hector Berlioz
	1878	* Franco Alfano
	1957	† Othmar Schoeck
9.	1849	Uraufführung von Nicolais „Lustigen Weibern"
10.	1749	* Lorenzo Da Ponte (Librettist)
	1832	† Muzio Clementi
	1844	* Pablo de Sarasate (Geiger)
	1870	† Ignaz Moscheles (Pianist und Komponist)
	1892	* Arthur Honegger
	1899	* Finn Høffding
	1900	† Johann Peter Emil Hartmann
	1904	* Hans Brehme
	1910	† Carl Reinecke
11.	1829	Wiederaufführung von Bachs „Matthäus-Passion" durch Felix Mendelssohn-Bartholdy
	1851	Uraufführung von Verdis „Rigoletto"
	1867	Uraufführung von Verdis „Don Carlos"
	1876	* Carl Ruggles
12.	1515	* Caspar Othmayr
	1832	† Friedrich Kuhlau
	1874	* Edmund Eysler
	1888	* Hans Knappertsbusch (Dirigent)
	1937	† Jenö Hubay

13.	1860	* Hugo Wolf
	1890	* Fritz Busch (Dirigent)
14.	1681	* Georg Philipp Telemann
	1804	* Johann Strauß (Vater)
	1883	* Joan Manén (Geiger)
15.	1842	† Luigi Cherubini
16.	1736	† Giovanni Battista Pergolesi
	1942	† Alexander von Zemlinsky
17.	1800	* Karl Friedrich Zöllner
	1839	* Joseph Rheinberger
	1862	† Jacques François Fromental Halévy
18.	1844	* Nikolai Rimski-Korsakow
	1882	* Gian Francesco Malipiero
19.	1799	Uraufführung von Haydns „Schöpfung“
	1859	Uraufführung von Gounods „Margarete“
	1872	* Sergei Diaghilew (Ballettimpressario)
	1873	* Max Reger
	1879	* Joseph Haas
	1883	* Joseph Matthias Hauer
	1947	† Willem Pijper
	1954	† Walter Braunfels
20.	1818	† Johann Nikolaus Forkel (Musikwissenschaftler)
	1883	* Karl Hasse
	1890	* Benjamino Gigli (Sänger)
	1890	* Lauritz Melchior (Sänger)
21.	1685	* Johann Sebastian Bach
	1839	* Modest Mussorgski (9. März alten Stils)
	1863	* Hugo Kaun
	1934	† Franz Schreker
	1936	† Alexander Glasunow
	1949	† Erwin Lendvai
22.	1517	* Gioseffo Zarlino (Musiktheoretiker)
	1687	† Jean-Baptiste Lully
	1951	† Willem Mengelberg (Dirigent)
23.	1748	† Johann Gottfried Walther
	1792	Uraufführung von Haydns „Sinfonie mit dem Paukenschlag“
	1869	† Florentin von Zuccalmaglio
	1878	* Franz Schreker
24.	1817	* Louis (Aimé) Maillard
	1882	* Gino Marinuzzi
	1916	† Enrique Granados y Campiña

24.	1918	† Cesar Cui
25.	1570	† Johann Walter
	1867	* Arturo Toscanini (Dirigent)
	1871	* Hermann Abert (Musikwissenschaftler)
	1881	* Béla Bartók
	1918	† Claude Debussy
	1925	* Pierre Boulez
26.	1827	† Ludwig van Beethoven
	1874	* Oskar Nedbal
	1884	* Wilhelm Backhaus (Pianist)
	1905	* André Cluytens (Dirigent)
27.	1757	† Johann Stamitz
	1851	* Vincent d'Indy
28.	1801	Uraufführung von Beethovens „Geschöpfe des Prometheus"
	1871	* Willem Mengelberg (Dirigent)
	1881	† Modest Mussorgski (16. März alten Stis)
	1896	Uraufführung von Giordanos „André Chenier"
	1943	† Sergei Rachmaninow
29.	1836	Uraufführung von Wagners „Liebesverbot"
	1879	Uraufführung von Tschaikowskis „Eugen Onegin"
	1891	* Georg Nellius
30.	1654	† Samuel Scheidt
	1727	* Tommaso Traetta
	1953	† Roderich von Mojsisovics-Mojsvár
	1960	† Joseph Haas
31.	1732	* Joseph Hadyn (zuweilen mit 1. April angegeben)
	1747	* Johann Abraham Peter Schulz
	1893	* Clemens Krauss (Dirigent)
	1896	* Arthur Piechler
	1901	Uraufführung von Dvořáks „Rusalka"

April

1.	1866	* Ferruccio Busoni
	1873	* Sergei Rachmaninow
	1930	† Cosima Wagner
2.	1800	Uraufführung von Beethovens „Erster"
	1803	* Franz Lachner
	1877	* Arnold Schering (Musikwissenschaftler)
	1892	* Rudolf Bockelmann (Sänger)
	1895	Uraufführung von Pfitzners „Armem Heinrich"

2.	1900	* Heinrich Besseler (Musikwissenschaftler)
	1932	† Hugo Kaun
3.	1897	† Johannes Brahms
	1950	† Kurt Weill
4.	397	† Ambrosius von Mailand (vermutlich)
	1843	* Hans Richter (Dirigent)
5.	1784	* Ludwig Spohr
	1803	Uraufführung von Beethovens „Zweiter"
	1869	* Albert Roussel
	1874	Uraufführung von Johann Strauß' „Fledermaus"
	1908	* Herbert von Karajan (Dirigent)
	1921	* Alphons Diepenbrock
6.	1660	* Johann Kuhnau
	1779	† Tommaso Traetta
	1815	* Robert Volkmann
7.	1783	† Ignaz Holzbauer
	1805	Uraufführung von Beethovens „Eroica"
	1858	† Anton Diabelli
8.	1692	* Giuseppe Tartini
	1848	† Gaetano Donizetti
	1889	* Adrian Boult
	1894	Uraufführung von Bruckners „Fünfter"
9.	1627	* Johann Kaspar von Kerl
	1855	* Joseph Hellmesberger
	1874	* Julius Bittner
	1898	* Julius Patzak (Sänger)
	1933	† Sigfrid Karg-Elert
10.	1864	* Eugen d'Albert
	1870	* Heinz Tiessen
	1892	* Victor de Sabata
11.	1901	† Ivar Hallström
12.	1684	† Nicola Amati (Geigenbauer; zuweilen 12. 8. angegeben)
	1782	† Pietro Metastasio (Librettist)
	1801	* Joseph Lanner
	1803	* Florentin von Zuccalmaglio
	1826	Uraufführung von Webers „Oberon"
	1880	† Henri Wieniawski
	1938	† Fjodor Schaljapin (Sänger)
13.	1742	Uraufführung von Händels „Messias"
	1894	† Philipp Spitta (Musikhistoriker)

13.	1940	Uraufführung von Sutermeisters „Romeo und Julia“
	1948	† Max Seiffert (Musikwissenschaftler)
14.	1759	† Georg Friedrich Händel
	1843	† Joseph Lanner
15.	1688	* Johann Friedrich Fasch
	1729	Uraufführung von Bachs „Matthäus-Passion“
16.	1858	† Johann Baptist Cramer
17.	1741	* Johann Gottlieb Naumann
	1764	† Johann Mattheson
	1882	* Artur Schnabel (Pianist)
	1900	* Willy Burkhard
18.	1605	getauft Giacomo Carissimi
	1819	* Franz von Suppé
	1824	Uraufführung von Beethovens „Missa solemnis“
	1873	* Jean-Jules Aimable Roger-Ducasse
	1882	* Leopold Stokowski (Dirigent)
	1896	* Alois Melichar
	1924	† Carl Eitz (Musikwissenschaftler)
	1936	† Ottorino Respighi
19.	1774	Uraufführung von Glucks „Iphigenie in Aulis“
	1858	* Siegfried Ochs (Dirigent)
	1868	* Max von Schillings
	1896	* Hugo Herrmann
	1908	* Joseph Keilberth (Dirigent)
20.	1869	† Karl Loewe
	1881	* Nikolai Miaskowski
21.	1845	Uraufführung von Lortzings „Undine“
	1871	* Leo Blech
22.	1892	† Edouard Lalo
	1892	* Nikolai Obuchow
23.	1715	* Johann Friedrich Doles
	1882	* Albert Coates
	1891	* Sergei Prokofiew
	1891	* Hermann Erpf (Musikpädagoge)
24.	1721	* Johann Philipp Kirnberger
	1801	Uraufführung von Haydns „Jahreszeiten“
25.	1861	* Marco Enrico Bossi
	1926	Uraufführung von Puccinis „Turandot“
26.	1812	* Friedrich von Flotow
	1907	† Joseph Hellmesberger

27. 1623 * Jan Adams Reinken
1915 † Alexander Skrjabin
1950 † Karl Straube (Organist)
28. 1870 * Hermann Suter
1935 † Alexander Mackenzie
1938 Uraufführung von Hindemiths „Mathis der Maler"
29. 1842 * Karl Millöcker
1879 * Thomas Beecham (Dirigent)
30. 1870 * Franz Lehár
1902 Uraufführung von Debussys „Pelléas et Mélisande"
1903 * Günter Raphael

Mai

1. 1786 Uraufführung von Mozarts „Figaro"
1872 * Hugo Alfvén
1904 † Antonín Dvořák
2. 1660 * Alessandro Scarlatti
1843 * Carl Michael Ziehrer
1864 † Giacomo Meyerbeer
1884 * Ernst Bücken (Musikwissenschaftler)
1905 * Alan Rawsthorne
3. 1704 † Heinrich Ignaz Franz Biber
1856 † Adolphe Charles Adam
1886 * Marcel Dupré
4. 1655 * Bartolomeo Cristofori (Erfinder des Hammerklaviers)
1860 * Emil Nikolaus von Rezniček
1895 Uraufführung von Kienzls „Evangelimann"
1941 † Heinrich Zöllner
1955 † George Enescu
5. 1819 * Stanisław Moniuszko
1869 * Hans Pfitzner
6. 1728 * Johann Andreas Stein (Klavierbauer)
7. 1667 † Johann Jakob Froberger (oder 6. 5.)
1800 † Nicola Piccini
1824 Uraufführung von Beethovens „Neunter"
1825 † Antonio Salieri
1833 * Johannes Brahms
1840 * Peter Tschaikowski
1901 * Marcel Poot
1942 † Felix von Weingartner
8. 1919 † Philipp Wolfrum (Musikwissenschaftler)

9.	1707	† Dietrich Buxtehude
	1740	* Giovanni Paisiello
	1868	Uraufführung von Bruckners „Erster“
10.	1760	† Christoph Graupner
	1877	* Roderich von Mojsisovics-Mojsvár
	1914	† Ernst von Schuch (Dirigent)
11.	1849	† Otto Nicolai
	1882	* Joseph Marx
	1885	† Ferdinand Hiller
	1900	* Werner Bochmann
12.	1832	Uraufführung von Donizettis „Liebestrank“
	1916	† Max Reger
	1842	* Jules Massenet
	1845	* Gabriel Fauré
	1884	† Friedrich Smetana
	1886	* Hermann Grabner
	1924	† Hermann Kretzschmar (Musikwissenschaftler)
13.	1871	† Daniel François Esprit Auber
14.	1805	* Johann Peter Emil Hartmann
	1891	* Egon Kornauth
	1892	* Felix Petyrek
	1900	* Walter Rehberg (Pianist)
15.	1567	getauft Claudio Monteverdi
	1832	† Karl Friedrich Zelter
	1885	* Otto Klemperer (Dirigent)
	1920	Uraufführung von Stravinskys „Pulcinella“
	1952	† Italo Montemezzi
16.	1891	* Richard Tauber (Sänger)
	1954	† Clemens Krauss (Dirigent)
17.	1866	* Erik Satie
	1890	Uraufführung von Mascagnis „Cavalleria rusticana“
	1901	* Werner Egk
	1935	† Paul Dukas
18.	1733	† Georg Böhm
	1779	Uraufführung von Glucks „Iphigenie auf Tauris“
	1830	* Karl Goldmark
	1911	† Gustav Mahler
19.	1616	getauft Johann Jakob Froberger
	1897	* Enrico Mainardi (Cellist)
	1914	† Thomas Koschat

19.	1954	† Charles Ives
20.	1896	† Clara Schumann (Pianistin)
21.	1895	† Franz von Suppé
	1895	* Joseph Müller-Blattau (Musikwissenschaftler)
	1925	Uraufführung von Busonis „Doktor Faust“
22.	1795	† Friedrich Wilhelm Marpurg (Musiktheoretiker)
	1813	* Richard Wagner
	1850	* Johann Schrammel
	1872	Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses
	1892	Uraufführung von Leoncavallos „Bajazzo“
	1935	Uraufführung von Egks „Zaubergeige“
	1949	† Hans Pfitzner
23.	1753	* Giovanni Battista Viotti
	1848	* Joseph Pembaur sen. (Pianist)
	1901	* Edmund Rubbra
	1912	* Jean Françaix
	1952	† Georg Schumann
24.	1810	Uraufführung von Beethovens „Egmont“-Musik
	1833	Uraufführung von Marschners „Hans Heiling“
25.	1889	* Hans Joachim Moser (Musikwissenschaftler)
	1904	* Kurt Thomas
	1934	† Gustav Holst
26.	1814	Uraufführung von Beethovens „Fidelio“ (Endfassung)
	1871	† Louis (Aimé) Maillard
	1893	* Eugène Goossens
	1912	† Jan Blockx
27.	1799	* Jacques François Fromental Halévy
	1822	* Joseph Joachim Raff
	1840	† Niccolò Paganini (Geiger)
	1863	* Franz Schalk (Dirigent)
28.	1787	† Leopold Mozart
	1805	† Luigi Boccherini
	1883	* Riccardo Zandonai
	1890	† Viktor Neßler
29.	1801	Haydns „Jahreszeiten“ erstmals öffentlich aufgeführt
	1860	* Isaac Albéniz
	1897	* Erich Wolfgang Korngold
	1913	Uraufführung von Strawinskys „Sacre du printemps“
	1951	† Joseph Bohuslav Foerster
	1956	† Hermann Abendroth (Dirigent)
30.	1794	* Ignaz Moscheles

30.	1846	Uraufführung von Lortzings „Waffenschmied"
	1866	Uraufführung von Smetanas „Verkaufter Braut"
	1927	Uraufführung von Stravinskys „Oedipus rex"
	1935	† Lothar Windsperger
31.	1809	† Joseph Haydn

Juni

1.	1639	† Melchior Franck
	1757	* Ignaz Pleyel (Komponist und Klavierbauer)
	1804	* Michail Glinka
	1886	* Ernst Kurth (Musikwissenschaftler)
	1946	† Leo Slezak (Sänger)
2.	1857	* Edward Elgar
	1863	* Felix von Weingartner
	1939	† Joseph Reiter
3.	1832	* Alexandre Charles Lecocq
	1875	† Georges Bizet
	1877	† Ludwig von Köchel (Verzeichnis der Werke Mozarts)
	1899	† Johann Strauß (Sohn)
	1955	† Marcel Wittrisch (Sänger)
4.	1872	† Stanisław Moniuszko
	1882	* Erwin Lendvai
5.	1722	† Johann Kuhnau
	1816	† Giovanni Paisiello
	1826	† Carl Maria von Weber
	1826	* Ivar Hallström
	1884	* Ralph Benatzky
	1909	* Alfred Uhl
6.	1869	* Siegfried Wagner
	1881	† Henri Vieuxtemps
	1903	* Aram Chatschaturjan
	1928	Uraufführung von Richard Strauss' „Ägyptischer Helena"
7.	1896	Uraufführung von Hugo Wolfs „Corregidor"
	1945	Uraufführung von Brittens „Peter Grimes"
8.	1612	† Hans Leo Haßler
	1810	* Robert Schumann
	1912	Uraufführung von Ravels „Daphnis et Chloé"
9.	1527	† Heinrich Finck
	1810	* Otto Nicolai
	1865	* Carl Nielsen
	1952	† Adolf Busch (Geiger)

10.	1800	† Johann Abraham Peter Schulz
	1843	* Heinrich von Herzogenberg
	1849	† Friedrich Kalkbrenner
	1865	Uraufführung von Wagners „Tristan“
	1909	* Erwin Dressel
	1918	† Arrigo Boito
	1934	† Frederick Delius
11.	1864	* Richard Strauss
12.	1897	* Alexander Tansman
	1917	† Teresa Carreño (Pianistin)
	1917	Uraufführung von Pfitzners „Palestrina“
13.	1855	Uraufführung von Verdis „Sizilianischer Vesper“
	1899	* Carlos Chávez
	1911	Uraufführung von Stravinskys „Petruschka“
	1942	Uraufführung von Honeggers „Johanna auf dem Scheiter-
14.	1594	† Orlando di Lasso [haufen“
	1911	† Johan Severin Svendsen
15.	1843	* Edvard Grieg
	1895	† Richard Genée
16.	1804	† Johann Adam Hiller
	1901	* Conrad Beck
	1909	† Isaac Albéniz
17.	1818	* Charles Gounod
	1882	* Igor Stravinsky
	1893	† Johann Schrammel
	1900	* Hermann Reutter
	1953	† Walter Niemann
18.	1821	Uraufführung von Webers „Freischütz“
	1850	* Richard Heuberger
	1955	† Willy Burkhard
	1955	† Walter Rein
19.	1717	* Johann Stamitz
	1842	* Carl Zeller
	1952	† Heinrich Schlusnus (Sänger)
	1915	† Sergei Tanejew
20.	1819	* Jacques Offenbach
21.	1732	* Johann Christoph Friedrich Bach
	1868	Uraufführung von Wagners „Meistersingern“
	1891	* Hermann Scherchen (Dirigent)
	1893	* Alois Hába
	1902	* Wilhelm Maler

21.	1908	† Nikolai Rimski-Korsakow
	1911	† Robert Radecke
	1946	† Heinrich Kaminski
22.	1763	* Etienne-Nicolas Méhul
	1926	† Hermann Suter
23.	1824	* Carl Reinecke
	1874	* Gerhard von Keußler
	1916	† Oscar Chilesotti (Musikwissenschaftler)
	1951	† Armin Knab
24.	1882	† Joseph Joachim Raff
	1908	* Hugo Distler
	1935	Uraufführung von Richard Strauss' „Schweigsamer Frau"
25.	1767	† Georg Philipp Telemann
	1822	† Ernst Theodor Amadeus Hoffmann
	1848	* Carl Eitz (Musikwissenschaftler)
	1860	* Gustave Charpentier
26.	1870	Uraufführung von Wagners „Walküre"
	1891	* Heinrich Lemacher
27.	1789	* Friedrich Silcher
	1814	† Johann Friedrich Reichardt
28.	1712	* Jean-Jacques Rousseau
	1815	* Robert Franz
	1831	* Joseph Joachim (Geiger)
	1876	† August Wilhelm Ambros (Musikwissenschaftler)
29.	1744	† André Campra
	1881	* Curt Sachs (Musikwissenschaftler)
	1897	* Ottmar Gerster
	1914	* Rafael Kubelik
	1941	† Ignaz Paderewski (Pianist)
30.	1666	† Adam Krieger
	1825	* Hervé
	1905	† Friedrich Ladegast (Orgelbauer)
	1947	† Ludwig Weber

Juli

1.	1784	† Wilhelm Friedemann Bach
	1925	† Erik Satie
	1926	* Hans Werner Henze
	1933	Uraufführung von Richard Strauss' „Arabella"
	1950	† Emile Jaques-Dalcroze
2.	1714	* Christoph Willibald Gluck

2.	1778	† Jean-Jacques Rousseau
	1911	† Felix Mottl (Dirigent)
3.	1854	* Leoš Janáček
	1880	* Carl Schuricht (Dirigent)
	1957	† Richard Mohaupt
4.	1623	† William Byrd
	1854	* Heinrich Zöllner
	1886	* Heinrich Kaminski
5.	1899	* Domingo Santa Cruz
	1700	* Joseph Gabler (Orgelbauer)
6.	1865	* Emile Jaques-Dalcroze
7.	1860	* Gustav Mahler
	1911	* Gian Carlo Menotti
8.	1604	* Heinrich Albert
	1826	* Friedrich Chrysander (Musikwissenschaftler)
	1857	* Rudolf Dellinger
	1900	* George Antheil
9.	1879	* Ottorino Respighi
	1898	* Marcel Delannoy
10.	1835	* Henri Wieniawski
	1895	* Carl Orff
	1919	† Hugo Riemann (Musikwissenschaftler)
11.	1892	* Giorgo Federigo Ghedini
	1937	† George Gershwin
12.	1675	* Felice dall'Abaco
	1742	† Felice dall'Abaco
	1773	† Johann Joachim Quantz
	1848	* Oscar Chilesotti (Musikwissenschaftler)
13.	1877	* Karl Erb (Sänger)
	1951	† Arnold Schönberg
	1958	† Karl Erb (Sänger)
14.	1875	* Clemens von Franckenstein
15.	1857	† Karl Czerny
16.	1782	Uraufführung von Mozarts „Entführung"
	1798	† Gaetano Pugnani
	1893	* Hermann Erdlen
	1904	* Goffredo Petrassi
	1917	† Philipp Scharwenka
17.	1871	† Carl Tausig
	1959	† Ernest Bloch
18.	1591	† Jakob Gallus

18.	1849	* Hugo Riemann (Musikwissenschaftler)
	1949	† Vítězslav Novák
20.	1752	† Johann Christoph Pepusch
21.	1838	† Johann Nepomuk Maizel (Erbauer des Metronoms)
	1896	* Jean Rivier
22.	1895	* Hans Rosbaud (Dirigent)
23.	1757	† Domenico Scarlatti
24.	1686	* Benedetto Marcello
	1739	† Benedetto Marcello
	1803	* Adolphe Charles Adam
	1880	* Ernest Bloch
	1921	* Guiseppe di Stefano (Sänger)
	1933	† Max von Schillings
25.	1883	* Alfredo Casella
	1907	* Karl Höller
26.	1782	* John Field
	1882	Uraufführung von Wagners „Parsifal"
	1892	* Philipp Jarnach
27.	1783	† Johann Philipp Kirnberger
	1867	* Enrique Granados y Campiña
	1877	* Ernst von Dohnányi
	1900	* Hans Haug
	1924	† Ferruccio Busoni
28.	1741	† Antonio Vivaldi
	1750	† Johann Sebastian Bach
	1802	† Giuseppe Sarti
	1949	† Ernst Bücken (Musikwissenschaftler)
29.	1856	† Robert Schumann
	1887	* Rudi Stephan
30.	1941	† Hugo Becker (Cellist)
31.	1886	† Franz Liszt

August

1.		
2.	1887	* Fritz Jöde (Musikpädagoge)
	1891	* Arthur Bliss
	1905	* Karl Amadeus Hartmann
	1921	† Enrico Caruso (Sänger)
	1943	† Karl Grunsky (Musikschriftsteller)
	1945	† Pietro Mascagni
	1945	† Emil Nikolaus von Rezniček

2.	1946	† Ernst Kurth (Musikwissenschaftler)
3.	1816	Uraufführung von E. T. A. Hoffmanns „Undine“
	1829	Uraufführung von Rossinis „Wilhelm Tell“
4.	1753	† Gottfried Silbermann (Orgel- und Klavierbauer)
	1875	* Italo Montemezzi
	1930	† Siegfried Wagner
5.	1772	* Johann Nepomuk Mälzel (Erbauer des Metronoms)
	1811	* Ambroise Thomas
	1890	* Hans Gál
	1890	* Erich Kleiber (Dirigent)
6.	1548	† Georg Rhaw
	1888	* Heinrich Schlusnus (Sänger)
	1904	† Eduard Hanslick (Kritiker und Musikwissenschaftler)
	1947	Uraufführung von Einems „Dantons Tod“
8.	1759	† Carl Heinrich Graun
	1806	† Michael Haydn
	1845	* Thomas Koschat
	1885	* Emmi Leisner (Sängerin)
	1891	* Adolf Busch (Geiger)
	1905	* André Jolivet
9.	1919	† Ruggiero Leoncavallo
	1950	† Nikolai Miaskowski
10.	1751	* Daniel Gottlob Türk
	1865	* Alexander Glasunow
11.	1861	* Anton Stepanowitsch Arenski
12.	1613	† Giovanni Gabrieli
	1633	† Jacopo Peri
	1644	* Heinrich Ignaz Franz Biber
	1910	* Heinrich Sutermeister
	1928	† Leoš Janáček
13.	1876	Beginn der ersten Bayreuther Festspiele mit der Gesamturaufführung von Wagners „Ring“ („Rheingold“)
	1879	* John Ireland
	1887	† Jules Etienne Pasdeloup (Leiter der Pariser „Concerts populaires“)
	1912	† Jules Massenet
	1927	† Hermann Abert (Musikwissenschaftler)
	1954	† Hermann von Waltershausen
14.	1911	* Jan Koetsier
	1952	Uraufführung von R. Strauss' „Liebe der Danae“
15.	1886	* Robert Haas (Musikwissenschaftler)

15.	1890	* Jacques Ibert
	1907	† Joseph Joachim
	1951	† Artur Schnabel (Pianist)
16.	1795	* Heinrich Marschner
	1872	* Siegmund von Hausegger
	1876	Uraufführung von Wagners „Siegfried“
17.	1686	* Nicola Porpora
	1838	† Lorenzo Da Ponte (Librettist)
	1876	Uraufführung von Wagners „Götterdämmerung“ in Bayreuth
	1880	* Leo Ascher
	1898	† Carl Zeller
	1908	* Kurt Hessenberg
	1945	† Gino Marinuzzi
	1953	Uraufführung von Einems „Prozeß“
18.	1849	* Benjamin Godard
	1873	* Leo Slezak (Sänger)
	1905	* Peter Kreuder
19.	1750	* Antonio Salieri
	1881	* George Enescu
	1886	* Robert Heger
	1929	† Sergei Diaghilew (Ballettimpressario)
20.	1561	* Jacopo Peri
	1931	† Waldemar von Bausznern
21.	1949	† Gerhard von Keußler
22.	1847	* Alexander Mackenzie
	1862	* Claude Debussy
	1928	* Karlheinz Stockhausen
	1942	† Clemens von Franckenstein
23.	1854	* Moritz Moszkowski
	1900	* Ernst Křenek
	1937	† Albert Roussel
24.	1856	* Felix Mottl (Dirigent)
	1919	* Niels Viggo Bentzon
25.	1774	† Niccolò Jommelli
	1880	* Robert Stolz
	1918	* Leonard Bernstein
	1958	† Leo Blech
26.	1813	† Daniel Gottlob Türk
	1860	† Friedrich Silcher
	1958	† Ralph Vaughan Williams
27.	1521	† Josquin Desprez

27. 1867 * Umberto Giordano
28. 1767 † Johann Schobert
1850 Uraufführung von Wagners „Lohengrin"
1894 * Karl Böhm (Dirigent)
1959 † Bohuslav Martinu
30. 1818 * Friedrich Ladegast (Orgelbauer)
31. 1834 * Amilcare Ponchielli
1946 † Paul von Klenau
1949 † Paul Höffer

September

1. 1653 getauft Johann Pachelbel
1751 * Emanuel Schikaneder (Librettist)
1854 * Engelbert Humperdinck
2. 1886 * Othmar Schoeck
1661 * Georg Böhm
1862 * Alphons Diepenbrock
1931 † Franz Schalk (Dirigent)
3. 1596 * Nicola Amati (Geigenbauer; auch 3. 12. angegeben)
1901 † Friedrich Chrysander (Musikwissenschaftler)
1946 † Paul Lincke
4. 1824 * Anton Bruckner
1892 * Darius Milhaud
1907 † Edvard Grieg
1923 * Maria Callas (Sängerin)
5. 1735 * Johann Christian Bach
1791 * Giacomo Meyerbeer
1898 * Ebbe Hamerik
6. 1781 * Anton Diabelli
1791 Uraufführung von Mozarts „Titus"
1890 * Manfred Gurlitt
7. 1880 * Kurt von Wolfurt
1902 † Franz Wüllner
8. 1841 * Antonín Dvořák
1894 * Willem Pijper
1949 † Richard Strauss
9. 1583 getauft Girolamo Frescobaldi
1892 * Bruno Stürmer
1896 * Fritz Reuter (Komponist)
10. 1714 * Niccolò Jommelli
11. 1786 * Friedrich Kuhlau
1825 * Eduard Hanslick (Kritiker und Musikwissenschaftler)

11.	1874	* Heinrich Kaspar Schmid
	1949	† Henri Rabaud
12.	1733	† François Couperin
	1739	† Reinhard Keiser
	1764	† Jean Philippe Rameau
	1789	† Franz Xaver Richter
	1868	* Jan Brandts-Buys
	1901	* Ernst Pepping
13.	1819	* Clara Schumann
	1874	* Arnold Schönberg
	1885	† Friedrich Kiel
14.	1904	* Richard Mohaupt
	1910	* Rolf Liebermann
	1951	† Fritz Busch (Dirigent)
	1960	† Otto Ursprung (Musikwissenschaftler)
15.	1819	* Jules Etienne Pasdeloup
	1858	* Jenö Hubay
	1876	* Bruno Walter (Dirigent)
	1890	* Frank Martin
	1945	† Anton Webern
16.	1925	† Leo Fall
17.	1711	* Ignaz Holzbauer
	1892	* Hendrik Andriessen
	1907	† Ignaz Brüll
18.	1684	* Johann Gottfried Walther
19.	1894	* Gerhart von Westerman
20.	1880	* Ildebrando Pizzetti
	1901	* Leo Justinus Kauffmann
	1957	† Jean Sibelius
21.	1812	† Emanuel Schikaneder
	1874	* Gustav Holst
	1908	† Pablo de Sarasate (Geiger)
22.	1869	Uraufführung von Wagners „Rheingold“
	1891	* Edmund Nick
	1959	† Joseph Matthias Hauer
23.	1700	† Nikolaus Adam Strungk
	1896	† Gilbert Duprez (Sänger und Gesangspädagoge)
	1956	Uraufführung von Henzes „König Hirsch“
24.	1813	† André-Ernest-Modeste Grétry
	1835	† Vincenzo Bellini
	1910	† Rudolf Dellinger

25. 1683 * Jean Philippe Rameau
1849 † Johann Strauß (Vater)
1860 † Karl Friedrich Zöllner
1906 * Dmitri Schostakowitsch
1944 † Leo Justinus Kauffmann

26. 1835 Uraufführung von Donizettis „Lucia von Lammermoor"
1877 * Alfred Cortot (Pianist)
1898 * George Gershwin
1945 † Béla Bartók

27. 1879 * Cyrill Scott
1882 * Elly Ney (Pianistin)
1921 † Engelbert Humperdinck

28. 1681 * Johann Mattheson
1834 * Charles Lamoureux (Geiger, Dirigent)
1870 * Florent Schmitt
1918 Uraufführung von Stravinskys „Geschichte vom Soldaten"

29. 1876 * Georg Vollerthun
1915 † Rudi Stephan

30. 1791 Uraufführung von Mozarts „Zauberflöte"
1840 * Johan Severin Svendsen
1940 † Walter Kollo

Oktober

1. 1865 * Paul Dukas
1903 * Marcel Wittrisch (Sänger)

2. 1920 † Max Bruch

3. 1881 * Ludomir Rogowski
1931 † Carl Nielsen
1941 † Wilhelm Kienzl

4. 1872 * Alexander von Zemlinsky
1916 Uraufführung von Richard Strauss' „Ariadne" (Endfassung)
1949 † Edmund Eysler

5. 1762 Uraufführung von Glucks „Orpheus und Eurydike"
1880 † Jacques Offenbach
1948 † Georg Kulenkampff (Geiger)

6. 1651 † Heinrich Albert
1802 Beethovens Heiligenstadter Testament (6. und 10. Oktober)
1820 * Jenny Lind (Sängerin, „die schwedische Nachtigall")
1886 * Edwin Fischer (Pianist)
1888 * Max Butting
1891 * Hans Mersmann (Musikwissenschaftler)

7. 1821 * Friedrich Kiel

7.	1835	* Felix Draeseke
	1918	† Charles Hubert Parry
	1942	Uraufführung von Hermann Reutters „Odysseus"
8.	1834	† François Adrien Boieldieu
9.	1835	* Camille Saint-Saëns
	1873	* Carl Flesch (Geiger)
	1900	† Heinrich von Herzogenberg
10.	1813	* Giuseppe Verdi
	1876	* Walter Niemann
	1919	Uraufführung von R. Strauss' „Frau ohne Schatten"
	1948	† Siegmund von Hausegger
11.	1874	Uraufführung von H. Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung"
	1896	† Anton Bruckner
12.	1855	* Arthur Nikisch (Dirigent)
	1872	* Ralph Vaughan Williams
	1882	* Hermann von Waltershausen
	1907	* Wolfgang Fortner
13.	1891	* Ludwig Weber
14.	1585	* Heinrich Schütz
	1898	* Maurice Martenot (Erbauer des Ondes Martenot)
15.	1898	* Günther Ramin
	1900	† Zdenko Fibich
	1938	Uraufführung von Richard Strauss' „Daphne"
16.	1621	† Jan Pieters Sweelinck
	1913	* Cesar Bresgen
17.	1837	† Johann Nepomuk Hummel
	1849	† Frédéric Chopin
	1957	† Ralph Benatzky
18.	1817	† Etienne-Nicolas Méhul
	1893	† Charles Gounod
	1896	* Friedrich Hollaender
19.	1845	Uraufführung von Wagners „Tannhäuser"
20.	1842	Uraufführung von Wagners „Rienzi"
	1874	* Charles Ives
21.	1885	* Egon Wellesz
22.	1811	* Franz Liszt
	1832	* Robert Eitner (Musikwissenschaftler)
	1859	* Karl Muck (Dirigent)
	1859	† Ludwig Spohr
	1885	* Lothar Windsperger
	1891	* Fidelio Fritz Finke

23.	1898	* Marcel Mihalovici
	1957	† Walter Rehberg
	1801	† Johann Gottlieb Naumann
	1801	* Albert Lortzing
	1949	Uraufführung von K. A. Hartmanns „Simplicius“
24.	1725	† Alessandro Scarlatti
	1799	† Karl Ditters von Dittersdorf
	1811	* Ferdinand Hiller
	1882	* Emmerich Kálmán
	1892	† Robert Franz
	1918	† Alexandre Charles Lecocq
	1948	† Franz Lehár
25.	1825	* Johann Strauß (Sohn)
	1838	* Georges Bizet
	1864	* Alexander Tichonowitsch Gretschaninow
	1866	* Georg Schumann
26.	1564	getauft Hans Leo Haßler
	1685	* Domenico Scarlatti
	1869	* August Halm (Musikpädagoge)
	1874	† Peter Cornelius
	1956	† Walter Gieseking (Pianist)
27.	1771	† Johann Gottlieb Graun
	1782	* Niccolò Paganini
	1953	† Eduard Künneke
28.	1893	Uraufführung von Tschaikowskis „Pathétique“
	1896	* Howard Hanson
	1914	† Richard Heuberger
29.	1787	Uraufführung von Mozarts „Don Giovanni“
	1883	† Robert Volkmann
30.	1953	† Emmerich Kálmán
31.	1830	* Robert Radecke

November

1.	1855	* Guido Adler (Musikwissenschaftler)
	1887	* Max Trapp
	1902	* Eugen Jochum (Dirigent)
	1942	† Hugo Distler
2.	1739	* Karl Ditters von Dittersdorf
	1887	† Jenny Lind (Sängerin, „die schwedische Nachtigall“)
	1892	* Paul Abraham
	1960	† Dimitri Mitropoulos

3.	1801	* Vincenzo Bellini
	1842	† Franz Clement (Geiger)
4.	1587	getauft Samuel Scheidt
	1841	* Carl Tausig
	1847	† Felix Mendelssohn-Bartholdy
	1876	Uraufführung von Brahms' „Erster"
	1892	† Hervé
	1906	* Siegfried Borris
	1924	† Gabriel Fauré
	1924	Uraufführung von Richard Strauss' „Intermezzo"
5.	1494	* Hans Sachs
	1895	Uraufführung von Richard Strauss' „Till Eulenspiegel"
	1895	* Walter Gieseking (Pianist)
6.	1672	† Heinrich Schütz
	1814	* Adolphe Sax (Instrumentenbauer)
	1893	† Peter Tschaikowski
7.	1846	* Ignaz Brüll
	1866	* Paul Lincke
8.	1771	† Joseph Gabler (Orgelbauer)
	1890	† César Franck
9.	1901	Uraufführung von Pfitzners „Rose vom Liebesgarten"
10.	1483	* Martin Luther
	1668	* François Couperin
	1862	Uraufführung v. Verdis „Macht des Schicksals" (1. Fassung)
	1873	* Henri Rabaud
	1926	Uraufführung von Hindemiths „Cardillac" (1. Fassung)
	1957	† Hans Brehme
11.	1889	Uraufführung von Richard Strauss' „Don Juan"
12.	1568	† Georg Forster
	1834	* Alexander Borodin
	1897	* Karl Marx (Komponist)
	1948	† Umberto Giordano
13.	1868	† Gioacchino Rossini
	1944	† Paul Graener
14	1719	getauft Leopold Mozart
	1774	* Gasparo Spontini
	1778	* Johann Nepomuk Hummel
	1831	† Ignaz Pleyel (Komponist und Klavierbauer)
	1887	* Bernhard Paumgartner (Dirigent)
	1900	* Aaron Copland
	1922	† Carl Michael Ziehrer

14.	1946	† Manuel de Falla
15.	1640	getauft Nikolaus Adam Strungk
	1787	† Christoph Willibald Gluck
	1807	Uraufführung von Beethovens „Vierter“
	1903	Uraufführung von d'Alberts „Tiefland“
	1944	† Carl Flesch (Geiger)
16.	1895	* Paul Hindemith
17.	1780	* Franz Clement (Geiger)
	1816	* August Wilhelm Ambros (Musikwissenschaftler)
	1866	Uraufführung von Thomas' „Mignon“
18.	1786	* Carl Maria von Weber
	1860	* Ignaz Padereswki
19.	1630	† Johann Hermann Schein
	1828	† Franz Schubert
20.	1805	Uraufführung von Beethovens „Fidelio“
	1894	† Anton Rubinstein
	1911	Uraufführung von Mahlers „Lied von der Erde“
21.	1695	† Henry Purcell
	1718	* Friedrich Wilhelm Marpurg (Musikwissenschaftler)
	1877	* Sigfrid Karg-Elert
22.	1710	* Wilhelm Friedemann Bach
	1780	* Conradin Kreutzer
	1895	* Alexander László
	1913	* Benjamin Britten
23.	1846	* Ernst von Schuch (Dirigent)
	1876	* Manuel de Falla
24.	1722	† Jan Adams Reinken
	1937	Uraufführung von Haas' „Tobias Wunderlich“
	1938	Uraufführung von Egks „Peer Gynt“
25.	1709	* Franz Benda
	1752	* Johann Friedrich Reichardt
	1847	Uraufführung von Flotows „Martha“
	1856	* Sergei Tanejew
	1895	* Wilhelm Kempff (Pianist)
	1901	† Joseph Rheinberger
26.	1888	* Niels O. Raasted (Organist)
	1908	* Philipp Mohler
27.	1474	† Guillaume Dufay
	1731	* Gaetano Pugnani
	1895	* Nico Dostal
	1955	† Arthur Honegger

28.	1632	* Jean-Baptiste Lully
	1829	* Anton Rubinstein
29.	1643	† Claudio Monteverdi
	1797	* Gaetano Donizetti
	1862	* Friedrich Klose
	1866	* Waldemar von Bausznern
	1924	† Giacomo Puccini
	1957	† Erich Wolfgang Korngold
30.	1796	* Karl Loewe
	1861	* Ludwig Thuille
	1884	* Ture Rangström
	1895	* Johann Nepomuk David
	1954	† Wilhelm Furtwängler
	1957	† Benjamino Gigli (Sänger)

Dezember

1.	1709	* Franz Xaver Richter
	1729	getauft Giuseppe Sarti
	1951	† Felix Petyrek
2.	1883	Uraufführung von Brahms' „Dritter"
	1931	† Vincent d'Indy
3.	1876	† Hermann Goetz
	1883	* Anton Webern
	1911	* Nino Rota
	1941	† Christian Sinding
4.	1660	getauft André Campra
	1845	Uraufführung von Schumanns Klavierkonzert
5.	1758	† Johann Friedrich Fasch
	1791	† Wolfgang Amadeus Mozart
	1830	Uraufführung von Berlioz' „Phantastischer Sinfonie" (1. Fassung)
	1831	* Ludwig Nohl (Musikschriftsteller)
	1870	* Vítězslav Novák
	1901	* Hanns Jelinek
	1916	† Hans Richter (Dirigent)
6.	1806	* Gilbert Duprez (Sänger und Gesangspadagoge)
7.	1562	† Adrian Willaert
	1840	* Hermann Goetz
	1863	* Pietro Mascagni
	1887	* Ernst Toch
8.	1813	Uraufführung von Beethovens „Siebenter"

8.	1865	* Jean Sibelius
	1890	* Bohuslav Martinu
	1924	† Xaver Scharwenka
	1933	† Jan Brandts-Buys
9.	1837	* Emil Waldteufel
	1905	Uraufführung von Richard Strauss' „Salome"
10.	1822	* César Franck
	1893	* Walter Rein
	1908	* Olivier Messiaen
11.	1758	* Karl Friedrich Zelter
	1803	* Hector Berlioz
	1953	† Albert Coates
12.	1887	* Kurt Atterberg
13.	1930	Uraufführung von Stravinskys „Psalmensinfonie"
	1951	† Selim Palmgren
14.	1788	† Carl Philipp Emanuel Bach
	1849	† Conradin Kreutzer
	1861	† Heinrich Marschner
	1925	Uraufführung von Bergs „Wozzeck"
	1758	† Johann Friedrich Fasch
15.	1858	Uraufführung von Cornelius' „Barbier von Bagdad"
16.	1775	* François Adrien Boieldieu
	1882	* Zoltán Kodály
	1885	† Ludwig Nohl (Musikschriftsteller)
	1921	† Camille Saint-Saëns
17.	1749	* Domenico Cimarosa
	1770	getauft Ludwig van Beethoven
	1854	* Philipp Wolfrum (Musikwissenschaftler)
18.	1737	† Antonio Stradivari (Geigenbauer)
	1861	* Edward MacDowell
	1892	Uraufführung von Bruckners „Achter"
19.	1864	* Adolf Sandberger (Musikwissenschaftler)
	1882	* Walter Braunfels
	1890	Uraufführung von Tschaikowskis „Pique Dame"
	1894	* Paul Dessau
20.	1894	* Hans Engel (Musikwissenschaftler)
	1909	* Vagn Holmboe
	1942	† Jean Gilbert
21.	1850	* Zdenko Fibich
	1890	† Niels Wilhelm Gade
	1895	* Paul Höffer

21.	1899	† Charles Lamoureux (Geiger und Dirigent)
22.	1808	Uraufführung von Beethovens „Fünfter" und „Sechster"
	1837	Uraufführung von Lortzings „Zar und Zimmermann"
	1853	* Teresa Carreño (Pianistin)
	1858	* Giacomo Puccini
	1874	* Franz Schmidt
	1900	* Alan Bush
	1950	† Julius Weismann
23.	1806	Uraufführung von Beethovens Violinkonzert
	1893	Uraufführung von Humperdincks „Hansel und Gretel"
24.	1824	* Peter Cornelius
	1871	Uraufführung von Verdis „Aida"
	1930	† Oskar Nedbal
	1935	† Alban Berg
	1942	† Friedrich Klose
25.	1728	* Johann Adam Hiller
	1837	* Cosima Wagner
26.	1831	Uraufführung von Bellinis „Norma"
	1879	* Julius Weismann
27.	1841	* Philipp Spitta (Musikhistoriker)
	1931	† Walter Courvoisier
28.	1731	getauft Christian Cannabich
	1910	Uraufführung von Humperdincks „Königskinder"
	1937	† Maurice Ravel
29.	1876	* Pablo Casals (Cellist)
	1896	* Oswald Kabasta (Dirigent)
	1897	* Hermann Heiß
30.	1844	Uraufführung von Flotows „Alessandro Stradella"
	1853	* André Messager
	1859	* Joseph Bohuslav Foerster
	1877	Uraufführung von Brahms' „Zweiter"
	1880	* Alfred Einstein (Musikwissenschaftler)
	1884	Uraufführung von Bruckners „Siebenter"
31.	1842	Uraufführung von Lortzings „Wildschütz"
	1899	† Karl Millöcker

REGISTER

In das Register wurden Personen- und Werknamen sowie Sachwörter aufgenommen. Durch halbfetten Druck sind die Seitenzahlen der Hauptstellen gekennzeichnet.

Namen von Bühnen-, Chor- und Orchesterwerken sind auch in folgenden Übersichten zu finden: Ballette S. 322, Chorwerke S. 230, Operetten S. 300, Opern S. 241, Orchesterwerke S. 346, Schauspielmusiken S. 312.

Namen aus der Welt des Schlagers und des Chansons sind auf S. 402, Musiker des Jazz auf S. 417 nachzuschlagen.

A
Abaco, F. dall' 188, 350, **493,** 1011
—, J. dall' 188
Abbatini, A. M. 249
Abel, K. F. **493**
Abendroth, H. 180, **493,** 995, 1007
Aber, A. 425
Abert, H. 1002, 1013
Abraham, P. 300, 302, 305, 306, 308, **493,** 1019
—, O. 422
Abraxas 633
Abschiedssinfonie 695, 697
Absil, J. **493**
absolute Musik 14, 67, 760
absolutes Gehör 14
Abstrakte Oper Nr. 1 555
Abt, F. 227, **493**
a cappella 14
Accademia degli Arcadi 606
accelerando 14, 48
Accentus 14
accompagnato 14
Accompagnatorezitativ 20
Achtertanz 333
Acis und Galathea 683
Ackermann, O. 180
adagietto 48
adagio 14, 48
Adam, A. Ch. 254, 267, 276, 279, 290, 294, 326, 327, **493,** 1005, 1012
—, J. 272
Adam de la Halle 198, **493f.**
Adam von Fulda 199, **494**
Adderley, C. 416
Adler, G. 424, 998, 1019
—, R. 310
Admeto 680
Adorno, Th. W. 423
Affektenkunst 650
affettuoso 14
Afrikanerin, Die 787
Agazzari, A. 253
Ager, M. 400
agitato 14
Agogik 49
Agon 933, 935
Agop, R. 180
Agricola, A. **494**
—, J. F. **494**
Agrippina 679
Aguado y García, D. 189
Agujari, L. 190
Ägypten (Musikentwicklung) 472f.
ägyptische Helena, Die 920, 1008
ägyptische Maria, Die 851
Ahlgrimm, I. 184
Ahrens, J. 230, 232, **494**
Aiblinger, J. K. 282
Aida 955f., 1024
Aida-Trompete 134
aiglon, L' 722, 727
Akademische Festouvertüre 562
Akkorde 37–40, 55
Akkordeon 152
Akkordverbindungen 79–82
Akses, N. K. 245
Akustik (bibliograph. Angaben) 422
Aladin und die Wunderlampe 808
Alagoana 993
Alard, D. 185
d'Alayrac, N. 245
Alban, M. 126
Albani, E. 190
Albéniz, I. 278, **494,** 1007, 1009
d'Albert, E. 182, 241, 255, 258, 259, 263, 264, 265, 269, 274, 281, 283, 285, 288, 290, 291, 293, **494,** 1000, 1003
Albert, H. 180, 201, 1011, 1017
—, R. 180
Albert Herring 576f.
Albinoni, T. **495**
Albrecht, M. R. 247
Albrechtsberger, J. G. 315, **495,** 997, 1000
Alceste 662
Alcina 681
Aldenhoff, B. 193
Aleatorik 113
Alessandro Stradella 642
Alexanderfest, Das 683
Alexander Newski 831
Alfano, F. 243, 244, 249, 266, 269, 271, 283, 284, 325, **495,** 1000
Alfvén, H. 331, **495,** 1005
Alice im Wunderland 640
Alix, R. 295, **495**
alla breve 14
allargando 14
Allegra, S. 244
allegretto 14
allegro 14
— comodo 48
— molto 48
Allemande 333
Allison, M. 416
Allreihe 113
All stars 419
Almeida, L. 415
Almenräder, K. 132
Almira 679
Alpenkönig und Menschenfeind 555
Alpensinfonie, Eine 164, 924, 926
Alphorn 151
Alsen, H. 193
Als Flieder mir jüngst... 715
Also sprach Zarathustra 923
Altertum 487
Altklassik 14
Altnikol, J. Ch. **495**
Amadigi di Gaula 680
Amahl und die nächtlichen Besucher 783

Amar, L. 185
Amati, Andrea 126
—, Antonio 126
—, G. 126
—, N. 126, 1003, 1015
Amato, P. 193
Ambros, A. W. 424, 1010, 1021
Ambrosius, H. **495**
Ambrosius von Mailand 475, 1003
Amelia 954f.
Amenda-Quartett 532
amoroso 14
Ančerl, K. 180
Anda, G. 182
andante 14
— con moto 48
andantino 14
Anday, R. 190
Andenken eines Engels, Dem 543
Anders, E. 290, 292, **495**
—, P. 193
An der schönen blauen Donau 917
Andrade, F. d' 193
André, F. 180
—, J. 253, 290, 315
Andreae, V. 180, 241, 281, **495**
André Chénier 658, 1002
Andriessen, H. 279, **496**, 1016
Anfossi, P. 248, 255, 292, **496**
Angélique 727
Angerer, P. 278
Angiolini, G. 321
Anglaise 333
Aniara 556
animato 14
animoso 14
Années de pèlerinage 763
Ansermet, E. 180
Ansorge, C. 182
Antar 859
Antegnati (Familie) 137
Antheil, G. 261, 291, 292, 294, 326, 395, **496**, 1011
Antigonae 166, 814
Antigone 722
Antiphon 368
Antizipation 81
äolisch 35
Äolsharfe 849f.
Apollon musagète 933
Apostel, H.-E. 357, **496**, 996
Apotheker, Der 699
Apparebit repentina dies 715
Appassionata 536 f.
appassionato 14, 19, 48
Appel, K. 246
Apponyi-Quartett 694f.
après-midi d'un faune, L' 614, 616
Arabella 921, 1010
Aranyi, F. 185
Arbeitslied 404
Arbeitsrhythmus 404
Arcana 951
Archilochos 475
Archive 431–432
Ardevol, J. 484
Arensen, A. 248
Arenski, A. St. 275, 281, 291, 322, **496**, 999, 1013
Arezzo, G. v. s. Guido v. Arezzo
Ariadne 681, 793
Ariadne auf Naxos 165, 920, 922, 1017
Arie 71
arioso 14
Arioso 71
Aristoteles 422
Arlecchino 589
Arlésienne, L' 552, 554
arme Heinrich, Der 820, 1002
arme Matrose, Der 789f.
Armida 629, 663
Arminius und Thusnelda 681
Armstrong, L. 411, 417
Arne, Th. A. 315, 317
Arnold v. Bruck **496**
Arnould, S. 190
Arrangement 409f.
Arrangeur 398
Arrau, C. 182, 997
Arrieu, C. 250, 276, **496f.**
Arroyo, J. M. 269
Ars antiqua 396, 818
— nova 369, 769, 959
Artikulation 51
Artôt, D. 190
ascension, L' 785f.
Aeschbacher, A. 182
Aschenbrodel 617, 830
Ascher, L. 300, 301, 302, 303, 307, **497**, 999, 1014
Aschkenasi, W. 182
Askenase, St. 182
Aspelmayr, F. 280, 288, **497**
Assafjew, B. 288, 325, 362, **497**
assai 14, 48
[illegible] **497**
[illegible] 497
[illegible] 145
[illegible]
attacca 14
[illegible]
[illegible] K. 227
[illegible] K. 242, 245, 255, 261, 284, 321, **497**, 1025
[illegible] 247, 252, 256, 265, 266, 272, 275, 285, 288, 290, 295, 497f., [illegible]
[illegible] 250, 272, 295, 303, 304
[illegible]
[illegible]
Aufführung alter Musik 972
Auftakt 43
Augenlicht, Das 977
Auler, W. 184
Aulin, T. 185
Auric, G. 318, 324, 325, 328, 329, 331, 375, 377, **498**, 998
Aus Böhmens Hain und Flur 910
Aus der Neuen Welt 625f.
Ausflüge des Herrn Broucek, Die 730
Aus Italien 923
Aus meinem Leben (Streichquartett) 910
Austin, F. 193
authentisch (Kirchenton) 34
Ave verum 800
Aylesford-Sammlung 686

B

Babel 931
Bach, C. Ph. E. 53, 343, 352, 362, **498**, 522, 692, 1000, 1023
—, J. B. **498**
—, J. Christian 225, 242, 270, 343, 352, 362, **498f.**, 994, 1015
—, J. Christoph **499**
—, J. Ch. F. **499**, 996, 1009
—, J. M. **499**

Bach, J. S. 11, 24, 161, 226, 231, 232, 233, 342, 347, 351, 361, 367, 395, **499ff.**, 522, 678, 685, 1001, 1012
—, W. F. 362, **511**, 1010, 1021
Bach-Familie (Stammbaum) 500
Bachmann, G. Ch. 189
Bach-Variationen (Reger) 846, 848
Bäck, S.-E. 257, 394
Background 419
Backhaus, W. 182, 1002
Badia, C. A. 246
Badings, H. 119, 230, 275, 277, 325, 329, 359, 394, **511**, 995
Badura-Skoda, P. 182
Bagpipe 151
Bahr-Mildenburg, A. 190
Baillot, P. M. F. 186
Bajazzo, Der 756, 1007
Baker, Ch. 415
Baklanow, G. 193
Balakirew, M. A. 315, **511**, 603
Balalaika 140, 142
Balanchine, G. 322
Balfe, M. W. 254, 264, 272, 280, 284, 296, **511f.**
Ballade 71
Ballade (Jazz) 419
Ballet comique de la reine 321
Ballet d'action 321
Ballet de cour 321
Ballett (Übersicht) 322–332
Ballett der Farben 633
Ballette (Aufführungsstatistik) 387–389
Balletti 200
Ballettmusik 319–332, 404
Balmer, L. 180
Banchieri, A. 242
Band 419
Band, H. 153
Banditen, Die 811
Banister, J. 317, 456
Banjo 140
Banks, B. 126
Bantock, G. 278, 314, 315, 316, 317, **512**
Bär, Der 696
Barabas, S. 190
Barbe, H. 417
Barber, S. 292, 324, **512**
Barbieri, F. A. 245, 273, **512**
Barbier von Bagdad, Der 607, 1023
Barbier von Sevilla, Der 728, 815, 862
Barbirolli, G. B. 180
Barcarole 810
Bardengesang 926
Bardi, G. Graf 456, 591
Bärmann, H. J. 189
Barnett, J. 254
Barock 14, 342f., 350, 488f.
Barraine, E. 324, 330, 376, **512**
Barraud, H. 276, 323, **512**
Barrel house style 419
Barritus 481
Barron, L. 377
Bartók, B. 261, 326, 332, 346, 359, 364, **512ff.**, 1002, 1017
Baryton 128, 693
Basie, W. „Count" 413, 417
Bassani, G. B. 242, **519**
Bassdrum 151
Bassetthorn 130
Baßgitarre 141
Baßklarinette 130
Basso continuo 14
— ostinato 18, 62
Baßtrompete 133
Bastiaans, J. G. 184
Bastien und Bastienne 801
Batic, P. 190
Battistini, M. 193
Battle 419
Batuque 639
Baudrier, Y. 377
Bauer, B. 414
Bauer ein Schelm, Der 628
Baumann, M. 329
Baur, J. **519**
Bausznern, W. v. 247, 250, 252, 261, 284, **519f.**, 1014, 1022
Bax, A. 376, **520**,
Bayer, J. 305, 329, 331, **520**
Bayle, Th. 193
Beat 419
Beatrice und Benedikt 549
Beauchamps, Ch.-L. 321
Beaujoyleux, B. de 321
Beaulieu, L. de 321
Bebop 413f., 415, 419
Bebung 171
Bechet, S. 411, 417
Beck, C. 229, 316, 326, **520**, 1009
Becken 147
Becker, H. 188, 998, 1012
—, K. F. 425
Beckerath, A. v. 188, **520**
Beecham, Th. 180
Beer, J. 189
Beer-Walbrunn, A. 251, 292
Beethoven, L. van 162, 202, 226, 230, 232, 255, 312, 313, 314, 315, 317, 326, 344, 347, 348, 349, 362, 369, 395, 470, **520ff.**, 881, 1002, 1023
Beethoven-Orchester 162
befreite Jerusalem, Das 816
befreite Theseus, Der 789
beggar's opera, The 817
Behaim, M. 199
Behm, E. 284
Behrend, S. 189
beiden Schützen, Die 766
Beiderbecke, L. B. „Bix" 411, 417
Beilschmidt, C. 285, 291
Beinum, E. van 180
Beirer, H. 193
Bekker, P. 424
Belafonte, H. 401
Belgien (Musikentwicklung) 479
Bella, J. L. 295
Bellincioni, G. 190
Bellini, V. 275, 276, 279, 280, 282, 288, 295, **539**, 1016, 1020
Bellmann, C. M. 480
Belsazar 682
Benatzky, R. 300, 301, 303, 304, 305, 308, 400, **539f.**, 1008, 1018
Benda, F. **540**, 1000, 1021
—, G. 238, 243, 251, 265, 273, 280, 317, **540**
—, H. v. 180
Bender, P. 193
-, V. 189
Benedetti-Michelangeli, A. 182
Benes, J. 300
Benevoli, O. **540**
Ben-Haim, P. 474
Benjamin, A. 289, **540f.**
Bennett, R. R. 272, **541**
—, W. St. **541**
Benoît, P. 479

Bentzon, J. 284, **541**
—, N. V. 324, 328, 359, **541,** 1014
Benvenuto Cellini 549
Benz, R. 423
Beresowski, M. 480
Berg, A. 271, 295, 357, **541 ff.,** 687, 997, 1024
—, C. N. 239, 247, 253, 257, 265, 269, **544**
Bergamasca 333
Bergen, J. v. 137
Berger, E. 190
—, L. **544**
—, R. 268
—, S. 260
—, Th. 326, 327, **544**
—, W. **544**
Bergknappen, Die 951
Bergonzi, C. 126
Bergsinfonie 761
Berigan, B. 412
Berio, L. 119, **544 f.,**
Bériot, Ch.-A. de 186, **545**
Berkeley, L. 275, 283, 331, **545**
Berlin, I. 310, **545**
Berliner, E. 464
Berliner Besetzung 396, 406
Berliner Liederschule 201
Berliner Operette 299
Berliner Schule 666
Berlioz, H. 11, 162, 227, 231, 232, 233, 245, 246, 253, 291, 344, 347, 348, 349, 423, 476, **545 ff.,** 1000, 1023
Berlioz-Orchester 162
Bernabei, E. 265, **549**
Bernacchi, A. 196
Bernart de Ventadorn 198, **550**
Bernauerin, Die 814
Berners, Lord 326
Bernhardt, F. 287
Bernstein, L. 180, 310, 311, 322, 325, 377, **550,** 1014
Berr, J. 290
Berry, Ch. 412
—, W. 193
Bersa, B. 285
Bertali, A. 269, **550**
Berté, H. 301, **550**
Bertini, H. **550**
Bertolotti, G. 126
Berton, H.-M. **550**
—, P.-M. 550
Bertoni, F. G. 263, 277 **550**
Bertran de Born 198, **550**
Besch, O. 244
Besseler, H. 1003
Best, W. Th. 184
Bettelstudent, Der 791
Betteltanz 333
Betti, H. 401
Bettleroper, Die 577
Beuron 443
Bewerber, Der 475, 990
Bezauberndes Fraulein 540
Bialas, G. **551**
Biber, H. I. F. 186, 244, 351, **551,** 1005, 1013
Bigard, B. 412
Big Band 167, 407, 419
Bilder einer Ausstellung 805f.
Billy Budd 577
Binchois, G. 478, **551**
Bindungsbogen 28, 53
Binet, J. 313, 393, **551**
Birckenstock, J. A. 352
Bishop, H. R. 242, **551**
Biterolf 987, 989
Bittner, J. 241, 246, 262, 267, 274, 283, 292, 319, **551,** 995, 1003
Bizet, G. 248, 250, 251, 262, 264, 278, 313, **551 ff.,** 1008, 1019
Bjorling, J. 193
Blacher, B. 177, 230, 241, 242, 256, 257, 275, 279, 282, 283, 324, 325, 326, 328, 329, 357, 393, 394, 483, **554 f.,** 994
Blakey, A. 416
Blanik 910
Blaramberg, P. I. 319
Blaserna, P. 422
blaue Zug, Der 789
Blech, L. 180, 241, 242, 244, 248, 250, 293, 307, **555,** 1004, 1014
Blechblasinstrumente 132–135
Bleyle, K. 260
Bliss, A. 276, 318, 322, 324, 328, 359, 375, 477, **555 f.,** 1012
Blitz, Der 677
Blitzstein, M. 310, 324, 393, **556**
Bloch, E. 264, **556,** 1011, 1012
Blockflöte 129
Blocke, J. 261, 264, 273, 291, **556,** [illegible] 1007
[illegible] 263
[illegible] K. 18 139, 230, 245, 328, 330, 355, 556
[illegible] 420
[illegible] 335, 405
[illegible] K. 304
Blume, F. 424, 426, 994
—, K. 400
[illegible] 250
[illegible] 140
[illegible] 38
Boccherini, L. 188, 343, 353, **556 f.,** 998, 1007
Bochmann, W. 401
Bockelmann, R. 193
Bockmann, A. 324
Bodanzky, A. 180
Bodart, E. 241, 262, 266, 269, 284, 287, **557**
Boethius 422
bœuf sur le toit, Le 789
Bogenharfe 141
Bohème, La 833, 997
Bohm, G. 361, 1006, 1015
—, K. 180, 1015
—, Th. 128, 188, **557**
Böhme, F. M. 204
—, K. 193
Böhm-Flöte 129, 557
Bohnen, M. 193
Boieldieu, F. A. 264, 265, 270, 283, 294, **557,** 1018, 1023
Boito, A. 273, 275, **557,** 999, 1009
Bolden, B. 411
Bolero 515, 840
Bolero (Volkstanz) 333
Bolivar 789
Bomharte 131
Bonangs 168
Bonawitz, J. H. 247
Bondeville, E. 271, 285, **557**
Bongartz, H. 180
Bongo 147
Bononcini, G. B. 242, 259, 279, 295, **557 f.**
Bontempi, G. A. 278
Boogie-Woogie 334, 419
Bop 419
Borck, E. v. 275, 357, **558,** 998, 999
Bordoni (Hasse-Bordoni), F. 190, 689
Bordun 15
Borg, K. 193

Borgström, H. 479
Boris Godunow 805f., 996
Bork, H. 182
Borkh, I. 190
Bořkovec, P. 277, 284, 329, **558**
Bornefeld, H. 370
Borodin, A. 238, 257, 329, 345, 355, **558**, 999, 1020
Borresen, A. E. H. 267, 331
Borries, F. v. 271
—, S. 186
Borris, S. 261, 393, **558**, 1020
Bortkewytsch, S. 182
Bortnjanski, D. St. 480, **558**
Bossi, M. E. 228, **558f.**, 998, 1004
—, R. 294, 324, **559**
Boston 334
Boston classicists 597, 642
Bostoner Sinfonie 713
Bottesini, G. 190
Bouffes-Parisiens 298
Boulanger, N. **559**
Boulevard Solitude 705
Boulez, P. 115, 119, 180, 348, 394, **559**, 1002
Boult, A. 180, 1003
Bounce 419
Bour, E. 180
Bourrée 334
Bowles, P. 295
Boyce, W. 318, **559**
Brahms, J. 202, 227, 231, 232, 233, 345, 354, 363, 395, 405, **559ff.**, 983, 1003, 1005
Brailowski, A. 182
Brain, D. 189
Brand, M. 272
Brandenburg, I. 417
Brandenburger in Böhmen, Die 908
Brandenburgische Konzerte 161, 509f.
Brandts-Buys, J. 244, 258, 271, 273, 285, 291, 292, **574**, 1016, 1023
Brant, H. 394
Bratsche 126
Braun, C. 193
Braunfels, W. 251, 257, 258, 260, 272, 279, 291, 293, 294, **574**, 1001, 1023
Break 419
Brame, J. 189
Bredow, H. v. 461
Brehme, H. 290, 291, 293, **574**, 1000, 1020
Bresgen, C. 251, 263, 273, 292, 325, **574f.**, 1018
Breuer, H. 204
—, P. 254
Bridge, F. 419, **575**
Brio 15
Britten, B. 166, 242, 245, 246, 258, 278, 281, 287, 291, 295, 306, 327, 329, 359, **575ff.**, 654, 1021
Brodersen, F. 193
Bromme, W. 301, 305, 307
Bronsart, I. v. 262, 264
Brown, C. 416
—, L. 412
Brubeck, D. 416
Bruch, M. 227, 232, 270, 284, 345, **578**, 994, 1017
Bruchollerie, M. de la 182
Bruck, A. v. s. Arnold von Bruck
Brücke von San Luis Rey, Die 853
Bruckner A. 227, 233, 344, 348, 369, **579ff.**, 1015, 1018
Bruckner-Orchester 163
Brüder Karamasow, Die 733
Bruder Straubinger 637
Bruhns, N. **584**
Brüll, I. 259, 262, 284, 288, **584**, 1016, 1020
Brummeisen 184
Brun, F. **584**
Brün, H. 474
Bruneau, A. 254, 266, 275, 288, 291, **584**
Bruns, V. 325, 330
Brustad, B. **584**
Bubi Caligula 733
Bucchi, V. 267, 394
Buch des Lebens 810
Buchmayer, R. **584**
Buchstabenschrift (Notenbezeichnung) 27
Büchtger, F. 230, 231, 232, 233, **584**
Bücken, E. 424, 1005, 1012
Buffonisten 237–663
Bühnenaufführungen 381–389
Bühnenmusik 311
Bull, J. 360, 477, **584f.**
—, O. B. 186, **585**
Bullerian, H. 256, 393
Bülow, H. v. 178, 182, 315, **585**, 994, 997
Bungert, A. 266, 275, 276, 314, **585**
Bunk, G. 185
Buongiorno, C. 253, 271
Bürger als Edelmann, Der 924
Bürgschaft, Die 978
Burkhard, P. 301, 302, 303, 307, 331, **585f.**
—, W. 229, 231, 233, 285, **586**, 1004, 1009
Burkhardt, M. 274
Burmester, W. 186
Burt, F. 294
Busch, A. 186, 1008, 1013
—, F. 180, 1001, 1016
Buschmann, Ch. F. 152
Bush, A. D. 271, 294, **586**, 1024
Busoni, F. 12, 117, 182, 243, 247, 286, 291, 312, 318, 345, 347, 363, 423, **586**, 1002, 1012
Busser, H. 249, 267, **589f.**
Bustabo, G. 186
Butting, M. 279, **590**, 1017
Büttner-Tartier, A. 293
Buxbaum F. 188
Buxtehude, D. 351, 366, **590**, 1006
Byrd, D. 416
—, W. 360, 477, **590**, 1011

C

Cabagas 150
Cabezón, A. de 366, **590f.**
Caccia 62
Caccini, G. 253, **591**
Cachucha 334
Cäcilianismus 369
Cäcilien-Ode 683
Cadman, Ch. W. **591**
Caffarelli 196
Cage, J. 119, 393, **591**
Cagliostro in Wien 916
Cahier, S. J. 190
Cakewalk 334
calando 15
Caldara, A. 249, 369, **591f.**
call and response 408
Callas, M. 190, 1015
calmato 15
Calvé, E. 190
Calypso 334
Calzabigi, R. 661

Cambert, R. 243, 262, 279, 280, **592**
Camerloher, P. **592**
Campoli, A. 186
Campo y Zabaleta, C. del **592**
Campra, A. 257, 263, 266, 289, **592**, 1010, 1022
Camussi, E. 284
Canarie 334
Cancan 334
Candoli, C. 415
Cannabich, Ch. 252, **343**, **592**, 995, 1024
cantabile 15
Canteloube, J. 272, 293, **593**
Cantus firmus 101 ff.
Cantus-firmus-Kanon 107
Cantus-firmus-Lied 199f.
Cantus planus 72
Capdevielle, P. **593**
Caplet, A. **593**
Capriccio 62, 922
Capua, R. da 296
Cardillac 716 f., 1020
Carillo, J. 484
Carissimi, G. 225, 231, **593**, 995, 1004
Carmen 552f., 999
Carmina Burana 812f.
Carnaval 893f.
Carpenter, J. A. 330, **593**
Carré für vier Orchester und Chöre 914
Carreño, T. 182, 1009, 1024
Carter, B. 412, 417
—, E. 328
Cartolezis, F. 293
Carulli, F. 189
Caruso, E. 194, 999, 1012
Casadesus, R. 182
Casals, P. 188, 1024
Casella, A. 232, 250, 254, 256, 268, 277, 326, 330, **594ff.**, 1000, 1012
Casimiri, R. **596**
Cassadó, G. 188
Castelnuovo-Tedesco, M. 244, 266, 271, 328, 376, **596**
Castro, J. J. 246, 280, 295, **596**
Catalani, Alfredo 270, 286, 294
—, Angelica 190
Catel, Ch. S. 245, 286
Catulli Carmina 813
Cavaillé-Coll, A. 139
Cavalieri, E. de' 281
Cavalleria rusticana 778, 1006
Cavalli, P. F. 250, 261, 264, 269, 295, **596**
Cavelti, E. 190
Cebotari, M. 190
Celesta 147
Celibidache, S. 180
Cello 127
[illegible] 188
[illegible] 184
[illegible] 138
Cesti, M. A. 236, 277, 280, **597**
Chabrier, A. E. 259, 267, 269, 307, **597**
Cha-Cha-Cha 334
Chaconne (Ciacona) 62, 334
Chadwick, G. W. 265, **597**
Chailley, J. 313, 317, 324, **597**
Chambers, P. 416
Chambonnières, J. Ch. de 360, **597**
Chanson 198, 398 ff.
Chansonsänger(innen) 402 ff.
Chant de naissance 644
chant du rossignol, Le 933
Chapi, R. 248, 272, **597**
Charakterstuck 397
Charleston 335
Charpentier, G. 265, 270, 277, 313, 314, 316, **597f.**, 998, 1010
Chase 419
Chatschaturjan, A. 316, 326, 331, 338, 377, **598**, 1008
Chávez, C. 180, 277, 328, **598**, 1009
Chawchawdze, G. 322
Chelard, H. A. 271
Chelius, O. v. 293
Chemin-Petit, H. 257, 268, **598**
Cherkasski, Sch. 182
Cherubini, L. 226, 241, 242, 250, 254, 262, 263, 270, 273, 279, 294, 353, **598f.**, 1001
Cheslock, L. 323
Chicago-Stil 411
Chilesotti, O. 1010, 1011
[illegible] Musikzeitschrift 471
[illegible] 687
[illegible] 779
[illegible] 140
[illegible] 422
[illegible] 185, 344, 363, 599ff., [illegible], 1018
[illegible] 72
[illegible] 62
[illegible] 963
[illegible] 27
[illegible] 62
[illegible] 62
[illegible] 884
[illegible] 224, 283
[illegible] 24
[illegible] 433, 437
[illegible] 283, 283
[illegible] 488
[illegible] 836
[illegible], Das 805
[illegible], 1, 286, 293, 375, 392, **603**
Christelflein, Das 820
Christian, Ch. 413
Christnacht 674
Christoff, B. 194
Christow, D. **603**
Christus (Draeseke) 622
Christus (Liszt) 764
Christus am Ölberg 523
Christy, J. 415
Chromatik 15
Chromatische Sinfonie 561
chromatische Tonleiter 36
Chronochromie 786
Chrotta 141
Chrysander, F. 424, 425, 1011, 1015
Ciampi, V. L. 243, 244, 246, 250, 290, **603**
Cid, Der 607
Cikker, J. 257, 265, **604**
Cilea, F. 241, 244, 258, 290, **604**
Cimarosa, D. 255, 260, 284, 294, **604**, 995, 1023
Circe 632
Cister 140, 142
Clair de lune 613
Clarke, K. 413
Clayton, B. 413, 417
Clemens non Papa, J. 225
Clement, F. 186, 1020, 1021

Clementi, M. 183, **604,** 996, 1000
Cliburn, V. 183
Cluster-Technik 608
Cluytens, A. 180, 1002
Coates, A. 279, 283, **604f.,** 1004, 1023
Cocteau, J. 721
Coffey, Ch. 289
Cohan, G. M. 310
Cohen, F. 326
Coignet, H. 863
Cole, C. 413
Collet, H. **605**
collina, La 817
Colonne, E. 178
Columbus 631, 789
Combo 407, 420
Comes, J. B. **605**
Commercial 420
Comoedia de Christi resurrectione 814
comodo 15
Compenius, E. 139
con brio 15
Concertino 62
Concerto grosso 62, 607, 684
Concert spirituels 850
Condon, E. 412
Conductus 73
Confalonieri, G. 328, **605**
con fuoco 15
Conga 147, 149
con moto 15
Conradi, A. 283
con spirito 15
Constant, M. 324, 394
Conti, F. B. 251
Continuo 15
Converse, F. S. **605**
Conz, B. 180
Cool Jazz 414, 420
Copland, A. 323, 330, 376, 424, **605,** 1020
Coppi, C. 323
Corder, F. 318
Cordes, M. 194
Corelli, A. 186, 342, 350, **606f.,** 994, 998
Coriolan 525
Cornelius, P. 202, 227, 245, 248, 259, **607,** 1019, 1024
corny 420
Corregidor, Der 987f., 1008
Cortot, A. 183, 1017
Corzilius, V. 300, 303, 306
Così fan tutte 802f., 996
Couperin, F. 53, 360 361, **608,** 1016, 1020
Courante 335
Courvoisier, W. 267, 268, **608,** 997, 1024
Cowell, H. D. 276, **608**
Cowler, J. 400
Cramer, J. B. 183, **608,** 999, 1004
Crass, F. 194
crazy 420
création du monde, La 789
Cremer, L. 422
Crémillon, J. 376
Creole Jazz Band 411
crescendo 15, 30
Crescentini, G. 196
Creston, P. 185, **609**
Cristofori, B. 136, 996, 1005
Cruvelli, S. Ch. 190
Crwth 141f.
Csárdás 335
Csárdásfürstin, Die 737
Cui, C. 243, 257, 273, 283, 295, **609,** 995, 1002
Culp, J. 190
Curti, F. 253, 261, 270
Curzon, C. 183
Cusanino 196
Cutner, S. 183
Cuzzoni, F. 190
Czerny, K. **609,** 998, 1011

D

da capo 15
Dafne 236, 818
Dalibor 908
Dallapiccola, L. 230, 257, 262, 275, 328, 393, **609ff.,** 997
Dal Monte, T. 190
Damais, E. 324
Damase, J.-M. 324
Dameron, T. 414
Dämon, Der 713, 716
Damrosch, W. 249, 252, 256, 284, 314, 315, 316, **611**
Dänemark (Musikentwicklung) 479
Danning, S. 313
Dante-Sinfonie 761 f.
Dantons Tod 634, 1013
Daphne 237, 901, 922, 1018
Daphnis et Chloé 840, 1008
Da Ponte, L. 1000, 1014
Dargomyschski, A. 238, 253, 283, 288, 323, **611,** 995, 998
David 789
David, F. 186, **611**
—, F.-C. 278, **611**
—, J. N. 346, 357, 370, **611f.,** 1022
—, K. H. 244, 291
—, L. 186
Davidsbündlertänze 893
Davis, M. 414, 416, 417
Davy, G. 190
Deborah 681
Debussy, C. 16, 233, 278, 316, 323, 324, 327, 328, 345, 347, 348, 363, 395, **612ff.,** 1002, 1014
deciso 15
Decker, F.-P. 180
decrescendo 15
Degen, H. 325, **616,** 995
Dehn, S. 660
Dehr, R. 401
Deidamia 681
Delannoy, M. 258, 279, 280, 325, 326, 329, 375, 376, **616f.,** 1011
Delibes, L. 267, 268, 315, 324, 328, 331, **617,** 995, 998
Deliciae Basiliensis 722
Delius, F. 255, 260, 282, 356, **617,** 996, 1009
Della Casa, L. 190
Deller, F. 329
Dellinger, R. 264, 266, 301, **617,** 1011, 1016
Dello Joio, N. 283, 329
De Los Angeles, V. 191
De Luca, G. 194
Delvincourt, C. 271, 313, 316, **617**
Demantius, Ch. **617**
Demian, C. 152
Demuth, L. 194
Denkmäler der Tonkunst 425 ff.
Denner, J. Ch. 130
Denzler, R. 180
Dermota, A. 194
deserto tentato, Il 595
Déserts 591
Desmond, A. 191
Désormière, R. 375
Desprez, J. s. Josquin Desprez
Dessau, P. 293, **618,** 1023

Destinn, E. 191
Destouches, A. C. 264, 276, 286, 289, 324, 325, 331, **618**
—, F. S. v. 313, 315, 316, 318
Deutsch, O. E. 882
deutsche Nationaloper 973
Deutsches Requiem, Ein 569, 998
deutsches Singspiel 238
Deutschland (Musikentwicklung) 481 ff.
Devcic, N. 261
Dezime 31
Diabelli, A. **618,** 1003, 1015
Diaghilew, S. 322, 1001, 1014
Diamond, D. **618**
Dichterliebe 899
Dichter und Bauer 936
Dickie, M. 194
Dickschädel, Die 628
Dido 596
Dido und Äneas 836
diebische Elster, Die 862
Diepenbrock, A. 314, 316, 318, **618,** 1003, 1015
Dietrich, A. 282
Dietsch, P. 292
Diktator, Der 748
diminuendo 15, 30
Dimitri 628
Dirigenten 177–182
dirigieren 175 f.
dirty 409
dirty notes 398
Diruta, G. 101
Discantus 100
Disney, W. 372
dissonante Intervalle 31 ff., 1004
Dissonanz 32, 80 ff., 88, 92, 101 f., 108 f.
Dissonanzenquartett 798 f.
Distler, H. 230, 370, **618 f.,** 1010, 1019
Ditters v. Dittersdorf, K. 238, 250, 261, 269, 271, 343, 353, **619,** 1019
Divertimento 63
Dixieland-Stil 411
Dixon, D. 180
Djamileh 552 f.
Dluski, E. 292
Doebber, J. 296
Döbereiner, Ch. 189
Dobiáš, V. **619**
Doebler, K. 229, **619**
Dobrowen, I. 180
Dodds, J. 411, 417
—, W. „Baby" 411, 417
Dodekaphonie 108 ff.
Dohnányi, Ch. v. 180
Dohnanyi, E. v. 289, 291, 326, 330, 356, **619 f.,** 997, 1012
Doktor Faust 589, 1007
Doktor Johannes Faust 853
dolce 15
Doles, J. F. **620,** 997, 1004
Doelle, F. 400, 401
Dolores 735
doloroso 15
Dom, I. 286
Dombrowski, H. 247
Domgraf-Fassbaender, W. 194
Dominante 15
Donati, P. 268
Donaudy, St. 290
Donauweibchen, Das 739
Don Carlos 955, 1000
Don Cesar 617
Don Gil von den grünen Hosen 574
Don Giovanni 802 f., 1019
Donisch, M. 287
Donizetti, G. 243, 247, 251, 253, 254, 269, 270, 281, **620 f.,** 1003, 1022
Don Juan 923, 925, 1020
Don Juan und Faust 853
Don-Juan-Variationen 603
Donna Diana 856
donna serpente, La 595
Don Pasquale 621
Don Procopio 553
Don Quichotte 707
Don Quichotte und Sancho Pansa 298
Don Quixote 924
Don Ranudo 869
Doppeldirektion 176
Doppelfuge 64
Doppelkanon 107
Doppelvorschlag 54
Dopper, C. 180, 295, **621**
Doppler, A. F. 265
Dorati, A. 180
Dorf unter dem Gletscher, Das 939
dorisch 34, 474
Dorn, H. 282
Dornröschen 947 f.
Dost, W. 255
Dostal, N. 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 400, **621,** 1021
Dowland, J. 477, **621**
Down in the valley 470
Draeseke, A. 242, 270, 277, 278, **622**
Dragonetti, S. 275
Draghi, D. 190
Dramatik, A. 281
Dramaturgie, R. 274
Dresden, F. 230, 250, 255, 256, 273, **621 f.,** 1003, 1018
Dreher 335
Dreiklang 128
Dreiklänge-Kombinationen 774
Dreimännerstimmen, Die 780
Dreimäderlhaus, Das 550
drei Pintos, Die 974
Dreispitz, Der 638
Dresden, S. 180, **622**
Dressel, E. 244, 264, 266, 268, 275, 283, 296, 318, **622,** 1009
—, H. 180
Driesch, K. 257, 259, 296
Driessler, J. 230, 248, 279, 357, **622,** 996
Drive 420
Drummer 420
Drysdale, L. **622**
Dserschinski, I. 246, 288, **623**
Dualismus 352
Dubarry, Die 791
Dudelsack 151
Dudelsack, Der 697 f.
Duett 72
Dufay, G. 478, **623,** 1021
Dukas, P. 243, 329, 349, 477, **623,** 1006
Dukelski, W. 323
Dulichius, Ph. 623
Dumbarton Oaks 931
Duncan, I. 322
Duni, E.-R. 237, 244, 249, 250, 257, 274, 289, **623 f.**
dunkle Reich, Das 823
Dunstable, J. 477, 478, **624**
Duo 63
Duport, L. 188
Dupré, M. 185, **624,** 1005
Duprez, G. 1016, 1022

Dupuis, A. 278
Durante, F. **624**
Durchgangstöne 35
Durra, H. 256
Dur- und Mollbewußtsein 78
Dussek, J. L. **624**
Dutilleux, H. 331
Dvořák, A. 227, 239, 244, 245, 250, 264, 267, 283, 289, 345, 347, 355, **624 ff.**, 1005, 1015
Dyck, E. van 194
Dynamik 15, 48 f., 56

E

East-coast-Jazz 415 f.
Eberl, A. **629**
Ebert, H. 261
Eberwein, K. 314, 317
Ebony Concerto 930
Eccard, J. 225
Edgar 832
Edison, Th. A. 464
Editio Vaticana 369
Egk, W. 239, 248, 249, 263, 278, 281, 320, 322, 323, 324, 326, 327, 330, 346, 376, 392, 393, **629 ff.**, 1006
Egmont 524 f., 1007
Eidens, J. 269
Eimert, H. 118 f., 423
Einem, G. v. 249, 280, 323, 328, 329, 330, **634**, 996
Einhorn, der Drache und der Tigermann, Das 784
Einstein, A. 426, 998, 1024
Einstimmung 172
Einthematik 352
Eisenberg, M. 188
Eisenmann, W. 267, 269, 304, 323, **635**
Eisler, H. **635**
Eitner, R. 425, 997, 1018
Eitz, C. 422, **635**, 1004, 1010
Eitzsches Tonwort 436
Ek, F. G. 185, 188
Eldering, B. 186
Eldridge, R. 412
Elegie für junge Liebende 706
Elektra 164, 919, 921, 996
elektrische Instrumente 144–147
Elektrocello 144
Elektrocembalo 144
Elektrochord 144
Elektrogitarre 144
elektromechanische Instrumente 144 f.
Elektronenmusik 116, 391
Elektronik 491
elektronische Instrumente 116, 145 ff.
elektronisches Komponieren 116–119
Elektroorgel 147
Elektrophon 147
Elektrovioline 144
Elfenhügel, Der 751
Elgar, E. 347, 356, **635**, 999, 1008
Elias 783
Elling, C. 318
Ellington, D. 412
Elman, M. 186
Elmendorff, K. 180
Elsner, J. X. **635**
Elßler, F. 321
empfindsamer Stil 361
Ende einer Welt, Das 706
energico 15
Enescu, G. 186, 276, **635**, 1005, 1014
Engel, D. H. 185
—, H. 1023
Engelmann, H. U. 250, 271, 394, **636**
England (Musikentwicklung) 477 f.
Englischhorn 131
English Opera Group 576
Enharmonik 37, 83 f.
enharmonische Verwechslung 83 f.
Enigma variations 635
Enna, A. 244, 249, 261, 288, **636**
Enoch Arden 656
entführte Europa, Die 788
Entführung aus dem Serail, Die 801 f., 1011
Erb, K. 194, 1011
—, M. J. 252
Erbach, Ch. 366
Erben, R. 253
Erbse, H. 254, 265, 330, **636**
Erdlen, H. 229, 1011
Erdmann, E. 183, **636**, 1000
Erede, A. 180
Erk, L. 204
Erkel, F. 239, 245, 262, 275, 481, **636**
Erlanger, C. 265
Erler, Th. 274
Erlih, D. 188
Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha 284
Eroica 526, 528, 1003
Erpf, H. 1004
Erwartung 873
Erwin, R. 400
espressivo 15
Estampes 613
Esther 681
Ettinger, M. 248, 252, 256, 265, **637**
Etüde 63
Eugen Onegin 946 f., 1002
Euridice 591, 818
Euryanthe 973 f.
Eusebius 892, 894
Evangelimann, Der 741, 1005
Evans, R. 311, 401
Evergreen 420
Expressionismus 15
Eysler, E. 300, 301, 302, 303, 304, 307, 308, 399, **637**, 1000, 1017
Ezio 680

F

Fabian, J. 276
Fachverbände 467
Fagott 131 f.
Faißt, I. 185
Fall, L. 259, 278, 301, 302, 304, 305, 306, **637**, 997, 1016
—, R. 400
Falla, M. de 242, 268, 273, 323, 325, 348, **637 f.**, 1021
Falsett 15
Falstaff 955, 957, 997
Faltin, R. 480
Famintzin, A. 284
Fandango 335
Fantasia contrappuntistica 588
Fantasie 63, 397
Farandole 335
Farbensinfonie 555
farbiges Rauschen 116
Farblichtklavier 753
Farinelli 196
Farkas, F. 295
Farnaby, G. 360, 638
Farrar, G. 191
Fasch, J. F. 353, **638**, 1004, 1022

Faschingsschwank aus Wien 894
Fatinitza 937
Fauré, G. 278, 313, 317, 329, 354, **638,** 1006, 1020
Faust-Sinfonie, Eine 761f.
Fausts Verdammung 548
Fauxbourdon 477, 624
favola d'Orfeo, La 595
featuren 420
Fee Mab 547
Feen, Die 963
Fehenberger, L. 194
Feo, F. 243, 263, 286, **639**
Ferencsik, J. 180
Ferguson, H. 639
Fermate 15
Fernández, O. L. **639**
Fernandez Caballero, M. **639**
Fernsehoper 392ff.
Fernsehopern (Zeittafel) 394
Ferrari-Trecate, L. 185
Ferras, Ch. 186
Ferri, B. 196
Ferrier, K. 191
Ferroud, P.-O. 248, **639**
Fesca, A. E. 291
Feste 614
Festklänge 762
Festliches Präludium 924
Festouvertüre 620
Festspiele (Übersicht) 379f.
Fest während der Pest, Das 829
Fétis, F. J. 84, 424
Feuermann, E. 188
Feuerreiter, Der 987f.
Feuersnot 919
Feuervogel, Der 930, 932, 934
Feuerwerk 585, 930
Feuerwerksmusik 685
feurige Engel, Der 830
Fibich, Z. 246, 247, 262, 284, 313, 318, 355, **639,** 1018, 1023
Fidel 127
Fidelio 524, 1007, 1021
Fiebach, O. 256, 270, 276, 282
Fiebig, K. 232, **640**
Field, J. 362, **640,** 995, 1012
Fiesta 789
Figaros Hochzeit 801f., 1005
Figuration 15
Figurationsmotiv 95
Filmkomponisten 377–379
Filmmusik 371–379, 405
— (Zeittafel) 375–377
Finale 15
Finck, H. 199, **640,** 1008
—, L. 204
Findeisen, O. 300, 301, 307
Fine, I. **640**
Finke, F. F. 264, 285, 293, 359, **640,** 1018
Finkensteiner Liederbuch 204
Finlandia 905
Finnland (Musikentwicklung) 480
Fioravanti, Valentino 283, **640f.**
—, Vincenzo 249, 282, 641
Fiorillo, I. 250, **641**
Firkušný, R. 183
Fischer, A. 183
—, Edwin 180, 183, 996, 1017
—, Erich 260
—, J. C. F. 360, **641**
—, K. A. 291
Fischer-Dieskau, D. 194
Fischietti, D. 243, **641**
Fitelberg, G. **641**
—, J. 641
Fitzwilliam Virginal Book 360
Flagstad, K. 191
flatted fifth 413
Flauto 129
Fledermaus, Die 916f., 1003
Fleischer, L. 183
Flesch, C. 186, 1018, 1021
Flexaton 147
Flick-Steger, Ch. 269
Fliegende Holländer, Der 964, 994
Flies, B. 801
Flodin, K. 315
Florentiner Camerata 236, 456
Florestan 892, 894
Flöte 128 f.
Flotow, F. v. 242, 254, 263, 272, 283, 284, 286, 319, 327, 331, **641f.,** 996, 1004
Flügel 136
Flügelhorn 134
Flury, R. **642**
Flut, Die
Fokin, M. 322
Foldes, A. 188
Foldes, A. 188
Folia 63
Folksinger, Die 750
Folz, H. 199
Fortner, J. J. 242, 277, **642**
Foster, A. **642**
Forderungsgesellschaften 484
Forellenquintett 885f.
Forkel, J. N. 424, 425, 507, **642,** 998, 1004
Forlana 335
Formenlehre 57–58
Formenschemata 58–61
Forschungsgesellschaften 484
Forstmann, J. A. **642**
Forster, G. 199, 1020
—, J. 250
—, W. 126
Foerster, J. B. 228, 250, 254, 261, 356, **643,** 1007, 1024
Försterchristel, Die 732
forte 16, 30
fortissimo 16, 30
Fortner, W. 230, 232, 246, 263, 316, 323, 331, 346, 357, 364, 376, 394, **643ff.,** 1018
Förtsch, J. Ph. 251, 265, 295, **647**
Foss, L. 183, 394, **647**
Foster, G. „Pops" 411, 417
four beat 412
Fournier, P. 188
Foxtrott 335
Fra Diavolo 497
Française 335
Français, J. 262, 271, 278, 323, 324, 327, 328, 335, 393, **647f.,** 1007
Francescatti, Z. 186
Franchetti, A. 248, 258, **648**
Franck, C. 185, 344, 354, 367, 477, **648,** 1020, 1023
—, J. W. 260, 286, **648**
—, M. **648,** 1008
Franckenstein, C. v. 256, 259, 270, 280, **649,** 1011, 1014
Frank, M. 246, 252, 253, 256, **649**
Frankel, B. **649**
Frankreich (Musikentwicklung) 476f.

Frantz, F. 194
Franz, R. 202, **649**, 1010, 1019
französische Nationaloper 237
Französische Suite (Egk) 633
Frauenliebe und -leben 899
Frauenlob s. Heinrich v. Meißen
Frau Luna 299, 759
Frau ohne Schatten, Die 920, 1018
Freeman, B. 411
—, R. 415
Freischütz, Der 973f., 1009
Freitas, F. 180
Frequenzgrenzen 26
Frescobaldi, G. 360, 366, **650**, 999, 1015
Freshman, M. 401
Freundliche Vision 927f.
Freyer, E. 266
Frick, G. 194
Fricker, P. R. 233, 359, **650**
Fricsay, F. 180
Friedberg, C. 183
Friedenstag 921
Friederike 756
Friedman, I. 183, 998
Fritz, G. 481
Froberger, J. 69, 360, 366, **650**, 1005, 1006
Froidebise, P. **651**
Frommel, G. **651**
Frottola 475
Frühklassik 489
Frühlingsrauschen 906
Frühlingssinfonie 578, 896
Frühlingssonate 530
Fugato 16, 64
Fuge 63
Fugenform 61
Fugenquartette 694
Füllstimme 103
Fundamentalbaß 84f.
Fünf Novatoren 585, 804
funkeigene Musik 391
Funkopern 392–394
Funktionsbezeichnungen 87–90
Funktionstheorie 79, 86
funky 420
Furiant 335
Furst, W. W. 309
Fürstenau, K. 188
—, M. 188
Fürst Igor 558
Fürstin Tarakanowa 555
Furtwängler, W. 173, 179, **651**, 996, 1022
Futterer, K. 251
Fux, J. J. 101, 226. 243, 246, 249, 252, 277, 369, 423, **651**, 998

G

Gabler, J. 139, 1011, 1020
Gabriel, W. 401
Gabrieli, A. 63, 225, 342, **651 f.**
—, G. 225, 342, **652**, 1013
Gabrielli, D. **652**
Gabrilowitsch, O. 183
Gade, N. W. 348, 355, 479, **652f.**, 999, 1023
Gagliano, A. 126
—, G. 126
—, M. da 249, 258, **653**
—, N. 126
Gagnebin, H. **653**
Gaillard, M. 375
Gailliarde 336
Gajaneh 598
Gajári, S. 294
Gál, H. 244, 245, 260, 270, 296, **653**, 1013
Galli-Curci, A. 191
Gallus, J. 225, **653**, 1011
Galopp 336
Galuppi, B. 243, 250, 263, 290, **653**
Gambang kayu 168
Gambe 127
Gamelan-Orchester 168
Gand, Ch. F. 126
Ganztonleiter 36
García, M. V. 244
Gardner, J. 274
Gärtnerin aus Liebe, Die 801
Gaspard de la nuit 841
Gasparone 791
Gaßmann, F. L. 265, **654**
Gast, P. 260, **654**
Gastoldi, G. 200
Gatayes, G. 189
Gatty, N. C. 279, 288, **654**
Gaubert, Ph. 180, 188
Gaunt, P. 309
Gaveaux, P. 269, **654**
Gavotte 336
Gaze, H. 401
Gazzaniga, G. 251
Gebel, G. 273
Gebhard, H. 654
Gebhard, L. 654
—, M. 232, **654**
Gebrauchsmusik 404–406
Gédalge, A. **654**
Gedda, N. 194
Gefangene, Der 610
geheime Königreich, Das 749
Geheimnis, Das 908
Geierhaas, G. **654f.**
Geigenbauer 126
Geigy Festival Concerto 758
Geiser, W. **655**
Geisha, Die 298, 736
Geisler, P. 261
Geisterbraut, Die 629
Geistertrio 531
gelbe Bühnenwerke 736, 937
gelbe Operette 298, 471
Gelegenheitsoratorium 683
geliebte Stimme, Die 828
Geminiani, F. 186, 350, 607, **655**
Gender barung 168
— panembung 168
Genée, R. 298, 301, 304, 305, 307, **655**, 997, 1009
Generalbaß 14
Generalbaßlied 201
Generalbaßzeitalter 14, 79
Genzmer, H. 327, 357, 365, **655**, 997
Georgescu, G. 188
Georgica 633
Georgii, W. 183
Gerdes, K. 281
Gerhard, R. 115, 325, **655f.**
Gerhardt, E. 191
German, E. 315, 317, 318
Germani, F. 185
Gershwin, G. 279, 310, 323, 416, 417, **656**, 1011, 1017
Gerstberger, K. **656**
Gerster, O. 253, 261, 271, 274, 293, 325, **656**, 1010
Gertler, A. 186
Gesamtkunstwerk 962
Gesang der Jünglinge im Feuerofen 913f.
Gesang der Parzen 570
Geschichte vom Soldaten, Die 929, 933f., 1017
Geschichte von einem wirklichen Mann, Die 830

Geschöpfe des Prometheus, Die 525, 1002
Gesellschaftstänze 333–341
Gesicht Jesajas, Das 586
Gespräche der Karmeliterinnen, Die 828
gestohlene Bilderbuch, Das 595
Gesualdo, Don C. **656f.**
Getümmel, Das 777
Getz, St. 414
Gevaert, F.-A. 266, **657**
Ghedini, G. F. 245, 246, 394, **657,** 1011
Ghisi, F. 280
Ghymel 477
Giacobbi, G. 243
Gianneo, L. **657**
Giannini, D. 191
—, V. 186, 247, 270, 284
Gianni Schicchi 835
Gibbons, O. **657**
Gibbs, C. A. 291, **657**
Giebel, A. 191
Gielen, M. A. 180
Gierster, H. 180
Gieseking, W. 183, 1019, 1020
Gigli, B. 194, 1001, 1022
Gigue 336
Gilbert, H. **657f.**
—, J. 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 324, 400, **658,** 997, 1023
—, R. 658
Gilels, E. 183
Gilgamesch 838
Gillespie, J. „Dizzy" 413, 414, 417
Gillmann, K. 189, 256, 291
Gilson, P. 279, 296, 326, 359, 479, **658**
Gimpel, B. 186
—, J. 183
Ginastera, A. 484
Ginevra 617
Gioconda, La 827
giocoso 16
Giordano, U. 243, 254, 257, 267, 271, 286, **658,** 1015, 1020
giorno di regno, Un 953
Girnatis, W. 393
Giroflé-Girofla 754
Giselle 493
Gitarre 140f.
Giuditta 756
Giuffre, J. 415
Giuliani, M. 189
giusto 16
Gizziello 196
Glagolitische Messe 731
Glanville-Hicks, P. 291, **658**
Glareanus 34
Glasharmonika 147
Glasunow, A. 330, 355, **659f.,** 1001, 1013
Glickyson, T. 401
Glière, R. M. 315, 316,
Glinka, M. 238, 269, 283, **660,** 998, 1008
glissando 16, 409
Glöckchen des Eremiten, Das 773
Glocke 147
Glockenspiel 148
Glockenturm, Der 749
Gloriana 577
glorreiche Augenblick, Der 524
Gluck, Ch. W. 11, 177, 238, 242, 243, 244, 246, 248, 250, 252, 263, 276, 277, 278, 279, 281, 289, 290, 291, 293, 325, 330, 522, **660ff.,** 1010, 1021
glückliche Bauer, Der 855
glückliche Hand, Die 873
Glückliche Reise 752
Gobbi, T. 194
Goebels, F. P. 183
Godard, B. 264, 318, **663f.,** 995, 1014
Godowsky, L. 183
Göhler, K. G. 279, **664**
Goldberg, S. 186
Goldberg-Variationen 507
goldene Hahn, Der 859
goldene Kreuz, Das 584
Goldene Sonate 837
Goldmark, K. 247, 259, 260, 267, 273, 295, **664,** 994, 1006
Goldschmidt, A. v. 257, 261
—, B. 258
Goltermann, G. E. 188
Goltz, Ch. 191
Golyschew, J. 108
Gomes, A. C. 249, 259, 272, **664**
Gong 148
Goodman, B. 189, 412
Goossens, E. 180, 251, 265, 325, **664,** 1007
Gordon, G. 320
—, J. 191
Gorini, G. 185
Gorner, H.-G. **665f.,** 671
Gorter, A. 278, 288
Gosloh, S. 186
Gospelsong 408, 420
Gossec, F. J. **665**
Gounod, J. 194
Goethe, J. W. v. 204
Gotik 487
Gottwald, J. 253, 274, **665**
Götterdämmerung, Die 163, 167, 1034
Göttinger Kantate 634
Gott und die Bajadere, Der 488
Gottlieb, H. 256, 264, **665,** 1022
Gottlieb, A. 265
Gounod, Ch. W. 300, 303, 304, 306, 307, **665**
Gould, A. 266
Gould, G. 183
Gounod, Ch. 244, 254, 267, 272, 279, 282, 284, **665,** 1009, 1018
Grabmal Couperins, Das 843
Grabner, H. 229, 255, 281, **666,** 1006
Gradus ad Parnassum 101, 651
Gräfe, J. F. 201
Graffigna, A. 247
Graffman, C. 183
Gräfin Mariza 737, 999
Graf von Luxemburg, Der 755
Grainger, P. 183
Gramatges, H. 327, **666**
Grammann, K. 273
Granados y Campiña, E. 259, 272, 326, 327, **666,** 1001, 1012
Grancino, G. 126
—, P. 126
grandioso 16
Graener, P. 251, 256, 260, 275, 280, 285, 290, 354, **666,** 995, 1020
Graner Messe 764
Granichstaedten, B. 300, 305, **666**
Grass, J. 417
Graun, C. H. 226, 233, 248, 263, 274, 277, 282, **666f.,** 1013

Graun, J. G. **667,** 1019
Graupner, Ch. 246, 250, 289, **667,** 995, 1006
grave 16, 48
grazioso 16
Green, F. 413
Gregorianischer Choral 72, 368, 475
— Gesang 27
Greindl, J. 194
Greiner, A. 445
Grelinger, Ch. 259
Grell, E. 226
Grenser, H. 130
Grenzen der Menschheit 644
Grétry, A.-E.-M. 244, 245, 246, 278, 281, 287, 295, 296, **667,** 997, 1016
Gretschaninow, A. T. 261, 286, 317, **667 f.,** 994, 1019
Griechenland (Musikentwicklung) 474 f.
Grieg, E. 227, 232, 317, 345, 355, **668 ff.,** 1009, 1015
Griesbach, K.-R. 330
Griffschrift (Noten) 27
Grimm, Hans 246, 258, 286, 288, **672,** 994
—, Heinrich 276, 278
Grisi, C. 321
—, G. 191
Grob-Prandl, G. 191
Gronostay, W. 392
große Kalender, Der 855
große Krug, Der 595
große Oper 74, 238
große Trommel 150
Großinquisitor, Der 555
Großmann, L. 257
Großvatertanz 336
Grosz, W. 241, 286, 317, 318, 323, **672**
Grothe, F. 401, **672**
grounds 477
Grove, G. 424
Grovermann, C. H. 260, 273
Growl 420
Gruber, F. X. **672**
Grüber, A. 180
Grumiaux, A. 186
Grümmer, E. 191
—, P. 188, 189
Gruenberg, L. 252, 376, **672**
Grundakkord 37, 39
Grundintervall 31 f.
Grundton 23 f.
Grünfeld, A. 183, 285
Grunsky, K. 1000, 1012
Grünthal, J. 119
Gruppe der Fünf 480, 511, 805, 857, 946
— der Sechs 477, 721, 788, 828, 865, 962
Grützmacher, F. W. 188
Guadagnini, G. 126
—, L. 126
Guaita, L. v. 393
Guarani-Indianer, Der 664
Guarneri, A. 126
—, G. 126
Guarnieri, C. **672**
Güden, H. 191
Guerrini, G. 243, **672**
Guglielmi, P. 242, 251, 263, 277, **673**
Gui, V. 180
Guido v. Arezzo 27, 77, 436
Guilmant, A. 185, 367
Gulda, F. 183
Gungl, J. **673**
Gunlöd 608
Günstling, Der 971
Günstling des Königs, Der 958
Günther-Schule 811
Guntram 919
Gurlitt, M. 260 275, 287, 295, 368, **673,** 1015
—, W. 999
Gurrelieder 165, 876
gustoso 16
Gutheil-Schoder, M. 191
Gwendoline 597
Gymnastikmusik 404
Gyrowetz, A. 244, **673**

H

Haag, A. 258
Haas, J. 203, 228, 230, 231, 232, 233, 239, 262, 290, 354, **673 ff.,** 1001, 1002
—, M. 183
—, P. 284, **676**
—, R. 423
Hába, A. 253, 275, **676 f.**
Habanera 336
Habeneck, F. A. 177, 186
Hackbrett 142 f.
Hadley, P. **677**
Haeffner, J. 252
Haffner-Serenade 797
Haffner-Sinfonie 795 f.
Hafgren, L. E. 257
Haefliger, E. 194
Hageman, R. 291
Hahn, R. 263, 313, 314, 315, 316
Halbtonschritt 31
Halbzeit 777
Halévy, J. F. F. 246, 265, 274, 279, 288, 328, **677,** 1001, 1007
Halffter, E. 248, 376, 377, 677
—, R. **677**
Halka 239, 791
Hallé, Ch. 178
Hallén, J. A. 260, 294, **677**
Hallström, I. Ch. 246, **677,** 1003, 1008
Halm, A. 423, 435, 997, 1019
Halsband der Königin, Das 808
Halvorsen, J. 186, 315, 316, 318, **677 f.**
Hamburger Opernchor 161
Hamerik, A. 678
—, E. 180, 272, 281, 325, **678,** 1015
Hamlet 555, 762, 943, 944
Hammerklavier 136
Hammerklaviersonaten 537
Hammerschmidt, A. **678**
Hammondorgel 145
Hampton, L. 413, 417
Handel, G. F. 226, 230, 231, 232, 233, 241, 242, 243, 244, 246, 249, 250, 254, 255, 258, 265, 275, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 286, 287, 289, 290, 295, 343, 347, 349, 361, 367, 522, **678 ff.,** 999 1004
Haendel, I. 186
Handharmonika 152
Hann, G. 194
Hänsel und Gretel 725 f., 1024
Hansen, C. 183, 186
Hans Heiling 776, 1007
Hanslick, E. 423, 435, 560, 579, 961, 1013, 1015
Hansmann, V. 253
Hanson, H. 273, **686,** 1019
Hans Sachs (Lortzing) 766
Hanuš, J. 255, 329, 686

Harfe 141f.
Harfenquartett 532
Harich-Schneider, E. 184
Harmonie der Welt, Die 714, 716f., 718
Harmonik 16, 55, 77–93
Harmonium 139
Harold in Italien 547
Harris, R. 686, 998
Harsányi, T. 377, 393, 686
Hartmann, E. v. 435
—, G. 264
—, J. P. E. 267, 269, 292, 314, 316, 323, 331, 479, 686f., 1000, 1006
—, K. A. 67, 287, 346, 347, 348, 357, 687ff., 1012
Hartung, R. 264
Háry János 745
Haeser, G. 289
Haskil, C. 183
Hasse, J. A. 177, 244, 247, 249, 250, 253, 290, 291, 296, 689
—, K. 689, 1001
Haßler, H. L. 200, 225, 342, 366, 689f., 1008, 1019
Häßler, J. W. 52, 690
Haubenstock-Ramati, R. 115
Hauer, J. M. 108, 283, 357, 690, 871, 1001, 1016
Haug, H. 251, 271, 277, 289, 292, 690, 1012
Haupt, K. A. 185
Hauptton 23
Hausegger, S. v. 261, 296, 348, 690f., 1014, 1018
Havemann, G. 186
Hawaiigitarre 141
Hawkins, C. „Bean" 412, 418
—, J. 423
Haydn, J. 202, 226, 231, 233, 243, 244, 263, 275, 282, 292, 294, 314, 315, 343, 346, 347, 348, 349, 353, 362, 368, 369, 395, 522, 691ff., 797, 1002, 1008
—, M. 699, 1013
Haydn-Orchester 161 f.
Haydn-Quartette 798
head arrangement 410
Hebriden 781f.
Heckel, W. 131f.
Heckelphon 131
Hegar, F. 227, 699f.
Hegedüs, F. 186
Heger, R. 180, 246, 255, 268, 293, 700, 1014
Heifetz, J. 186
Heilige der Bleeker Street, Die 783f.
heilige Elisabeth, Die 674
heilige Ludmila, Die 629
Heiligenstädter Testament 521, 1017
Heiller, A. 185, 700
Heimkehr, Die 787
Heimkehr des Odysseus, Die 793
heimliche Ehe, Die 604, 607
Hein, R. 296
Heinechen, J. D. 278
Heinrich v. Meißen 198, 700
Heintze, H. 185
Heirat, Die 805
Heiratspost-Kantate, Die 982
Heise, P. A. 267, 290, 700
Heiß, H. 119, 229, 271, 357, 394, 701ff., 1024
Heitmann, F. 185
Helberger, B. 145
Heldenballade 578
Heldenklage 762
Heldenleben, Ein 924f., 999
Helikon 134
Heller, J. 256
—, St. 703
Hellertion 145
Hellmesberger, J. (der Jüngere) 301, 306, 308, 326, 327, 328, 703, 1003, 1004
—, J. (der Ältere) 703
Hellwig, J. 191
Helm, E. 394, 417
Helmholtz, H. 422
Hempel, F. 191
Henderson, F. 413, 418
Henkemans, H. 183, 703
Henneberg, A. 253, 263, 703
—, R. 331, 703
Henrich, H. 242, 245, 273, 274, 293
Henriques, F. V. 318
Henry P. 115, 329
Henschel, G. 314
Hensel, W. 204, 229
Henselt, A. 183
Hentschel, Th. 273
Henze, H. W. 167, 230, 247, 252, 267, 268, 280, 295, 323, 327, 328, 329, 330, 331, 394, 704ff., 1010
Herakles 683
Herbeck, J. v. 314, 315, 318
Herbertgs, R. 706
Herbert, V. 271, 275, 309, 310, 706
Herder, J. G. 203
herds 415
Herman, W. 415, 418
Hermeneutik 16, 435
Herodiade 716
Hérold, L.-J.-F. 258, 272, 273, 274, 285, 295, 296, 706, 995, 996
Herrmann, B. 330
, H. 185, 227, 257, 277, 292, 707, 1004
—, L. 594
Hervé 301, 305, 707, 1010, 1020
Herz, H. 183, 396
Herz, Das 820
Herzog Blaubarts Burg 519
Herzogenberg, H. v. 707, 1009, 1018
Heß, L. 241, 291, 294
Hesse, A. F. 185
Hessenberg, K. 230, 357, 365, 707f., 1014
heterophon 16
Heterophonie 100
Heuberger, R. 245, 272, 298, 300, 306, 331, 708, 1009, 1019
Hexachord 77
Hexenlied 867
Hexe von Passau, Die 656
Heydrich, B. 296
Heymann, W. 401
Hieronymus von Moravia 422
High-Fidelity 464
Hi-hat 148
Hildach, E. 708
Hildebrandt, C. 290
—, G. 139
—, Z. 139
Hillemacher, L. 256
—, P. 256
Hiller, F. 267, 708, 1006, 1019

Hiller, J. A. 177, 238, 245, 251, 253, 258, 264, 265, 269, 270, 274, 289, 432, **708 f.**, 1009, 1024
Hiller-Variationen 843
Himmel, F. H. 254, **709**
Hindemith, P. 13, 174, 180, 229, 230, 233, 239, 248, 260, 262, 272, 274, 275, 276, 283, 323, 324, 326, 328, 330, 331, 346, 349, 356, 364, 395, 416, 423, **709 ff.**, 1021
Hiob 593, 610
Hippolyte et Aricie 838
Hirsch, H. 301, 302, 306, 307, 400, **718**
Hit 420
Hochbrucker, G. 141
Hochzeit des Jobs, Die 674
Hodeir, A. 115
Hodges, J. „Rabbit" 412, 418
Høffding, F. 265, 278, **718**, 1000
Höffer, P. 254, 356, **718 f.**, 1015, 1023
Hoffmann, E. Th. A. 244, 258, 266, 269, 272, 284, 291, 292, 313, **719**, 996, 1010
—, J. Ch. 126
Hoffmanns Erzählungen 810 f., 997
Hofhaimer, P. 200, 366, **719**, 996
Hofmann, H. 251
—, L. 194
Hofmannsthal, H. v. 919
Hofweise 199
Hohe Messe in h-Moll 503
Hoehn, A. 183
Holbrooke, J. 248, 330, 356, **719**
Holenia, H. 284, 287, 293, **719**
Hollaender, F. 400, 1018
—, V. 285, 301, 303, 306, **719**
Höller, K. 230, 346, 357, 375, **719 f.**, 1012
Hollreiser, H. 180
Holmboe, V. 268, 289, 326, **720**, 1023
Hoelscher, L. 188
Holst, G. 294, 326, **720**, 1007, 1016
Holstein, F. v. 259, **720**
Holzbauer, I. 238, 259, **720**, 1003, 1016
Holzblasinstrumente 128–132
Holzblock 148
Hölzel, F. 261
holzgeschnitzte Prinz, Der 515, 519
Homerische Welt 585
homophon 16
Honegger, A. 67, 229, 231, 233, 241, 243, 264, 265, 267, 278, 304, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 323, 327, 328, 330, 346, 348, 375, 376, 392, 393, 394, 416, **721 ff.**, 1000, 1021
Höngen, E. 191
Honky Tonk 420
Hopf, H. 194
Hopkins, A. 289, 290, **247**
Hopsa 585
Horenstein, J. 180
Horky, K. 264
Horn 134
Hornbostel, E. v. 424
Hornemann, Ch. F. E. 242
Horowitz, W. 183
Hörspielkomponisten 391
Hörspielmusik 391–392, 405
Horusitzky, Z. 286
Hoschna, K. 399
Hoesslin, F. v. 180
hot 420
Hot Five 411
Hot Seven 411
Hotter, H. 194
Hřímalý, A. 251, 293
Hubay, J. 186, 243, 251, 257, 272, 274, 292, 356, 481, **724**, 1000, 1016
Hubeau, J. **724 f.**
Huber, H. 227, 285, 354, 752
Hubermann, B. 186
Hubertus, R. 180
Hucbald **725**
Hugenotten, Die 787, 999
Hughes, A. **725**
Hugo v. Montfort 199
Huhn, Das (Haydn) 696
Huhn, Das (Rameau) 838
Hullebroeck, E. 273
Hummel, F. 272, **725**
—, J. N. 53, 183, 287, 313, **725**, 1018, 1020
Humperdinck, E. 251, 257, 260, 261, 267, 272, 286, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, **725, f.**, 1015, 1017
Humpert, H. **726**
Hungaria 762
Hüni-Mihacsek, F. 191
Hunnenschlacht 762
Hünten, F. 396
Hunyady László 239, 636
Huré, J. 185
Hurník, I. **726**
Hüttenbrenner, A. 269, **726**, 886
Huybrechts, A. 479
Hymne 197

I

Ibert, J. 241, 243, 267, 278, 313, 324, 325, 327, 376, 393, **727**, 1014
Ideale, Die 762
idée fixe 547 f., 760
Idomeneo 801, 996
Idylle 397
Igel als Bräutigam, Der 575
Iljinski, A. 316, 317
Images 613
Images pour orchestre 615
Imaginäre Landschaften 591
impetuoso 16
Impressionismus 16, 491, 613
Impromptu 16
Improvisation (Jazz) 409
Improvisation sur Mallarmé 559
improvisieren 16
Impuls 116
Im weißen Rößl 540
Indianische Fantasie 589
Indien (Musikentwicklung) 472
Indigo 915
d' Indy, V. 253, 255, 256, 269, 270, 281, 355, **727**, 1002, 1022
In seinem Garten liebt Don Perimplin Belisa 647
Insel Tulipatan, Die 811
instrumentale Erscheinungsformen 62–71
Instrumentation 16, 157–168
Instrumentensammlungen 431 f.
Intermezzo 397

Intermezzo (Strauss) 920, 1020
Interpretation 169–175
Intervalle 23, 30–33
Invention 64
Inventionen 506
Inzenga, J. 294, **727**
Ionisation 951
ionisch 35
Iphigenie auf Tauris 663, 1006
Iphigenie in Aulis 662, 1004
Ippolitow-Iwanow, M. 269, 283, 293, **727**
Ireland, J. 376, **727**, 1013
Irische Legende 631f.
Irmler, A. 248, 275
Isaac, H. 200, 224, 478, **728**
Isaaks Opferung 644
Isagoge artis musicae 617
Isometrik 16
Isorhythmik 14, 45
Isouard, N. 244, 245, 264, 270, **728**
Israel in Ägypten 681
Istel, E. 252, 254, 291, 292, 295
Italien (Musikentwicklung) 475f.
italienische Ouverture 866
Italienische Serenade 988
Italienische Sinfonie 781f.
Italienisches Konzert 507
Ite angeli veloces 715
Iturbi, J. 183
Ives, Ch. **728**, 1007, 1018
Ivogün, M. 191
Iwan der Schreckliche 553
Iwanow, M. 331

J

Jackson, M. 416, 418, 420
Jacob, G. **728**
Jacobi, W. 264, **728f.**
Jacoby, H. 474
Jacquot, Ch. 126
Jadlowker, H. 194
Jagd, Die 696
Jagdkantate 504
Jagdquartett 798
Jaeggi, O. **729**
Jahn, O. 424
Jahnn, H. H. 139, 367
Jahreszeiten, Die (Haydn) 699, 1004, 1007
Jahreszeiten, Die (Tschaikowski) 950
Jahreszeiten, Die (Vivaldi) 950
Jahr im Lied, Das 674
Jahrkreis, Der 619
Jahrmarkt von Ssorotschinzy, Der 805
Jakobiner, Der 628
Jakobsleiter, Die 876
Jakobus v. Luttich 422
Ja-Le-Methode 436
James, Ph. **729**
—, W. **729**
Jam Session 420
Janáček, L. 228, 231, 239, 243, 244, 245, 264, 266, 283, 284, 347, 355, **729ff.**, 750, 1011, 1013
Janequin, C. 476, **731**
Janigro, A. 188
Japan (Musikentwicklung) 471f.
Jaques-Dalcroze, E. 436, **731**, 1010, 1011
Járdányi, P. **731**
Jarecki, T. **732**
Jarnach, Ph. 356, **732**, 1012
Järnefelt, A. **732**
Jarno, G. 281, 296, 302, 305, **732**
Jarre, M. 244
Jary, M. 401
Jasager, Der 978
Jazz 407–421
Jazz-feeling 420
Jazzmusiker 417–419
Jazztrompete 134
Jelinek, H. 301, 357, **732f.**, 1022
Jelmoli, H. 286
Jensen, A. 202, **733**, 995, 996
Jenufa 730
Jephta 593, 683
Jeremiah 550
Jeremiáš, O. 247, **733**
Jerger, A. 194
—, W. **733**
Jeritza, M. 191
Jessel, L. 300, 303, 304, 304, 305, 307, **733**
Jeu de cartes 933
Jeune France 734, 784
Jeux d'eaux 841
Jitterbug 336
Joachim, J. 186, 563, 884, 1010, 1014
Joan von Zarissa 633
Jobsiade, Die 729
Jochum, E. 180, **734**, 1019
—, G. L. 180, 734
—, O. 229, **734**
Jode, F. 204, 229, 426, 436, 1012
Johanna auf dem Scheiterhaufen 722, 1004
Johannes Passion 542
Johnson, E. 477
Johnson, B. 411
Jolivet, A. **251**, 313, 314, 315, 326, 327, 331, 393, **734f.**, 1013
Jommelli, N. 263, 279, 735f., 1014, 1015
Jona ging noch nach Ninive 685
Jongleur 198
Jonny spielt auf 748
Joseph in Ägypten 739
Josephs-Legende 923
Josquin Desprez 224, 478, **736**, 1014
Josua 682
Judas Makkabäus 682
Juden (Musikentwicklung) 473 f.
Judenkünig, H. **736**
Judin, Die 677
Judith 722
Jugoslawien (Musikentwicklung) 481
Julien 598
Julietta 777
Julius Cäsar 680
Jump 420
Jungfernquartette 694
Junglestyle 420
jungrussische Schule 804
Juon, P. **736f.**
Jupiter in Argos 681
Jupiter-Sinfonie 796f.
Jürg Jenatsch 738
Jurinac, S. 191

K

Kaan-Albert, H. v. 323
Kabalewski, D. 316, 323, 375, **737**
Kabasta, O. 180, 997, 1024
Kadenz 16, 88, 90

Kadenz und Funktion, Abwendung von 91–93
Kadosa, P. 241, **737**
Kaffeehausmusik 396
Kaffeekantate 504
Kaiser, A. 288, 313
—, B. 291
Kaiserkantaten 524
Kaiserquartett 695
Kaisers neue Kleider, Des 718
Kaiserwalzer 917
Kajanus, R. 480
Kakaduvariationen 531
Kakophonie 17
Kalinnikow, W. 319
Kalkbrenner, F. **737,** 1009
Kaller, E. 185
Kalliwoda, J. W. 227, **737**
Kálmán, E. 300, 301, 302, 303, 304, 305, 308, **737f.,** 1019
Kalomiris, M. 282, 475, **738**
Kamienski, M. 258, 480
Kaminski, H. 229, 232, 265, 287, 356, **738,** 1010, 1011
Kammermusik 64, 349–359
Kammersonate 68
Kammerton 22, 24
Kamp, B. 401
Kämpfel, H. W. 180
Kamuca, R. 415
Kanon 55, 105ff.
Kansas City style 420
Kant, I. 435
Kantate 72
Kanzone 72
Kanzonette 200
Kapellton 24
Karajan, H. v. 181, 1003
Karelia-Suite 905
Karg-Elert, S. 1003, 1021
Karl V. 749
Karłowicz, M. **738,** 832
Karneval der Tiere, Der 864
Karolyi, J. v. 183
Kaskel, K. v. 246, 252, 257, 262, 275
Kašlík, V. 325
Kassation 64
Kassern, T. **738**
Kastagnetten 148
Kastraten 196
Katja Kabanowa 730
Kattnigg, R. 300, 306, **738**
Kauer, F. 251, 294, **739**
Kauffmann, L. J. 258, 278, 375, 393, **739,** 1016, 1017
Kaufmann, W. **739**
Kaun, H. 232, 256, 273, 276, 284, **739,** 1001, 1003
Kavatine 72
Kayser, L. **739**
Keilberth, J. 181, 1004
Keiser, R. 237, 243, 264, 265, 276, 277, 288, 678, **739,** 995, 1016
Kéler, B. **739f.**
Keller, W. **740**
Kelterborn, R. 348, **740**
Kemp, B. 191
Kempe, R. 181
Kempen, P. van 181
Kempff, W. 183, 254, 256, 267, **740,** 1021
Kendang 168
Kenong 168
Kentner, L. 183
Kenton, St. 415, 418
Kerll, J. K. v. 225, 256, 366, **740,** 998, 1003
Kern, J. 310
Kersten, M. W. 400
Kertész, I. 181
Keußler, G. v. 231, 257, **740,** 1010, 1014
Kiel, F. 227, **740,** 1016, 1017
Kielflügel 136
Kienzl, W. 251, 254, 260, 268, 283, 289, 292, **741,** 995, 1017
Killmayer, W. 394, **741**
Kilpinen, Y. **741,** 997
Kinderkreuzzug, Der 826
Kindermann, E. 201
Kinderszenen 893
Kindertotenlieder 772
Kindheit Christi, Die 549
Kind unserer Zeit, Ein 944
Kinoorgel 145
Kipnis, A. 194
Kirchenlied 200f.
Kirchenmusik 368–370, 405
Kirchenmusikschulen 442–443
Kirchensonate 68
Kirchentöne 34
Kirchner, Th. **741**
Kirkpatrik, R. 184
Kirnberger, J. Ph. **742** 1004, 1012
Kistler, C. 253, 268
Kithara 141
Kittel, B. 181
Kiurina, B. 191
Kjerulf, Ch. 304
—, H. **742**
Klang 22
Klangfarbenmelodie 113, 117
Klanggruppen 156–157
Klangmischung 156–157
Klangsinn 120
Klangverwirklichung 120–155
Klarinette 129
Klassik 17, 489
klassisches Orchester 162
Klauwell, O. 260
Klavichord 136
Klavier 136
Klavierlied 202f.
Klebe, G. 119, 283, 281, 290, 325, 328, 330, **742**
Kleiber, E. 181, 996, 1013
Klein, B. 226, 243, **742**
—, P. 194
Kleinagogik 50
kleine Hofkonzert, Das 808
kleine Nachtmusik, Eine 797
kleine Trommel 150
Kleinmichel, R. 278
Klemetti, H. **742**
Klemperer, O. 181, 1006
Klenau, P. v. 252, 259, 266, 268, 273, 281, 288, 327, 359, **742f.,** 997, 1015
Klengel, J. 188
Kletzki, P. 181
Klimpert, R. 422
Klose, F. 233, 263, **743,** 1022, 1024
—, M. 191
Klotz, M. 126
—, S. 126
Kluge, Die 813, 998
Klughardt, A. 262, 264
Klussmann, E. G. **743**
Knab, A. 228, **743,** 998, 1010
Knaben Wunderhorn, Des 204
Knack 116
Knappertsbusch, H. 181, 1000
Knecht, J. H. 253
Kneip, G. 247, 261, 280, 284, 392
Knorr, E.-L. v. 229

Knorr, I. 252
Knote, H. 194
Koch, F. E. **743f.**
Köchel, L. v. 425, 795, 995, 1008
Koeckert, R. 186
Koczalski, R. v. 183
Koda 17
Kodály, Z. 228, 232, 260, 287, 349, 359, **744ff.,** 1023
Koetsier, J. 181, **746,** 1013
Kolberg, H. 186
Kolessa, L. 183
Kolisch, R. 186
Kollo, W. 300, 301, 302, 304, 305, 306. 307, 308, 400, 401, **746,** 1017
Kombinationston 17
komische Oper 74
Komjati, K. 307
Komplementärrhythmen 45
Komplimentierquartett 532, 695
Konetzni, A. 191
—, H. 191
Konferenz der Tiere 616
Konfliktrhythmen 45
König, G. 181
—, G. M. 119
König Arthur 836
König David 722
König Hirsch 706, 1016
Königin, Die 696
König Pausole 722
Königskinder, Die 726, 1024
König und Köhler 628
König von Yvetot 727
König wider Willen 597
Konitz, L. 414, 415
Konjović, P. 267, **746**
Könnemann, A. 293
Konservatorien 437–442
konsonante Intervalle 31ff., 100f.
Konsonanz 92, 100ff., 108f.
Konstantin, K. 274
Konsul, Der 783, 999
Kontertanz 336
Kontrabaß 127
Kontrafagott 132
Kontrapunkt, doppelter 103
—, einfacher 102
—, imitierender, strenger 105
Kontrapunkt, mehrfacher 105
Kontrapunktik 55, 100–107
Konwitschny, F. 181
Konya, S. 194
Konzert 64
konzertant 17
Konzertgesellschaften 456f.
Konzertina 152
Konzertouverture 65
Kool, J. 286
Kopfmotiv 17
Koppel, H. **746**
Koreschtschenko, A. 315, 318
Kormann, H. L. 252, 265, 273, 282
Kornauth, E. 357, **746,** 1006
Kornett 134
Korngold, E. W. 266, 282, 285, 290, 294, 295, 318, 375, 376, **746f.,** 1007, 1022
Kósa, G. 289, **747**
Koschat, Th. **747,** 1006, 1013
Koßler, H. **747**
Kossuth-Sinfonie 513
Köth, E. 191
Kotillon 336
Kovařovic, K. 244, 262
Kozłowski, J. 314
Kraft, W. 185
Kraft-Lortzing, K. 259
Krakowiak 336, 603
Kranichsteiner Ferienkurse 701
Krannhals, A. 181
Krása, H. 293
Kraus, R. 181
Krauss, C. 181, 1002, 1006
Krebs, H. 194
—, K. 241
Krebs 55, 107, 111
Krebskanon 106
Krein, A. 331
Kreisler, F. 186, 307
Kreisleriana 894
Krejčí, I. 295, **747**
Křenek, E. 229, 232, 250, 252, 257, 258, 264, 266, 268, 277, 286, 287, 289, 296, 317, 322, 324, 328, 357, 416, **747ff.,** 1014
Kreolin, Die 811
Kretschmer, E. 256, 261, **750**
Kretzschmar, H. 16, 435, [illegible], 1006
Kreuder, P. 491, 1014
Kreutzer, C. 226, 264, 269, 273, 275, 277, **750,** 1021, 1023
—, R. 186, 264, 265, **750**
Kreutzer Sonate 533
Krička, J. 287, **750**
Krieger, A. 241, **751,** 994, 1010
—, J. P. **751**
Krieg und Frieden 830
Krips, J. 181
Kritzinger, W. 270
Krommer, Fr. 535
Krönung Poppeas, Die 778
Kroměřížská 707
Kropfreiter, F. 327
Krover, H. E. 479
Krumpholtz, J. B. 189
Krupa, G. 411, 413, 418
Kubelík, J. 186, 751
—, R. 181, 293, **751,** 1010
Kuhlau, F. 252, **751,** 1000, 1015
Kuhnau, J. 69, 361, **751,** 1003, 1008
Kuhreigen, Der 741
Kulenkampff, Georg 186, 996, 1017
—, Gustav 243, 267
Kunneke, E. 249, 275, 282, 301, 303, 304, 305, 307, 308, 313, 314, 375, 400, **751f.,** 996, 1019
Kunst der Fuge, Die 511
Kunstlied 197–203
Kunz, E. 194
Kunzen, F. L. 276, **752**
Kupper, A. 191
Kurka, R. 247
Kurpiński, K. 480
Kurse 379f.
Kurth, E. 422, 963, 1008, 1013
—, O. 258
Kurz, S. 191
Kurzbach, P. 290
Kusche, B. 194
Kuß, Der 908
Kuß der Fee, Der 933
Kusser, J. S. 237, 243, 249, 253, 342, 678, **752,** 998
Kussewizki, S. 181, 190
Kusterer, A. 248, 250, 266, 294, **752**

Kuula, T. 229
Kvapil, J. 231, **752**
Kwast-Hodapp, F. 183

L

Laban, R. v. 320, 970
Labarre, Th. 189
Labroca, M. 314, 319
Labyrinth, Das 982
Labyrinth (Orchesterbesetzung) 167
Lach, R. 424
Lachner, F. 246, 247, **752**, 995, 1002
Lacombe, L. 295
Ladegast, F. 139, 1010, 1015
Lady in the dark 979
Lady Macbeth des Mzensker Kreises 879
lagrimoso 17
Lai 198
Lajtha, L. 246
Lalla Rookh 911
Lalo, E. 282, 344, **752f.**, 996, 1004
Lambert, C. 181, 327
lamentoso 17
Lamond, F. 183, 996, 998
Lamoureux, Ch. 178, 1017, 1024
Lana, L. 188
Landarzt, Ein 705
Land des Lächelns, Das 755
Landi, St. 277, **753**
Landino, F. 366
Ländler 336
Landolfi, C. F. 126
Landowska, W. 184
Landowski, M. 268, 331
Landstreicher, Die 298, 991f.
Lane, B. 310
Lang, H. 229, 303, 305, 401
Langer, F. 244, 251, **753**
Langert, A. 265
lange Weihnachtsmahl, Das 716
Langlais, J. 185
Lanner, J. **753**, 1003, 1004
larghetto 17, 48
largo 17, 48
Larsson, L.-E. 279, **753**
Láska, G. 190, 241
Lassen, E. 314, 316
Lasso, O. di 200, 225, 478, **753**, 1009
Lästerschule, Die 742
László, A. **753**, 1021
Lateinamerika (Musikentwicklung) 483f.
Lattuada, F. 296, **753**, 997
Lauda 197
Laugs, R. 183
Launis, A. E. 268, 286, **754**
Laute 142
Lawrence, M. 191
Lead 420
Leben des Orest 749
Leben für den Zaren, Das 660
Lebensbuch Gottes, Das 674f.
Lecocq, A. Ch. 298, 301, 302, 304, 305, 324, **754**, 1008, 1019
Lederer, J. 292
legato 17, 51
Legende vom vertauschten Sohn, Die 774f.
Legende von der heiligen Elisabeth 764
Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch 859
Leger, H. 251
leggiero 17, 51
Legrenzi, G. 236, 253, 350, **754**
Lehár, F. 299, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 400, **754ff.**, 1005, 1019
Lehmann, B. 181
—, F. 181
—, L. 191
—, M. 317
Lehner, F. X. 266
Leibowitz, R. 423, 477, **756**
Leiche 198
Leichtentritt, H. 287, 423
Leiden des Orpheus, Die 789
Leider, F. 191
Leier 141f.
Leinsdorf, E. 181
Leisen 197
Leisner, E. 191, 1013
Leitmotiv 17, 962
Leitner, F. 181
Leitton 32
Lelio 547
Lemacher, H. **756**, 1010
Lemmens, N. J. 185
Lemoyne, J. B. 252
Lendvai, E. 228, 1001, 1008
Lenoir, J. 400
lento 17, 48
Leo, L. 237, **756**
Leoncavallo, R. 238, 245, 246, 248, 258, 271, 282, 296, **756f.**, 1000, 1013
Leoninus 818
Leonore 654, 815
Leonore 40/45 758
Leonoren-Ouvertüren 524
Lerchenquartett 694
Leroux, X. 290
Lertes, P. 145
Leschetizky, Th. 183
Lessing, G. E. 312
Le Sueur, J. 277, 281, 290, 546, **757**
Lesur, D. 734, **757**
letzte Versuchung Johannas von Orleans, Die 735
Leute von Poker-Flat, Die 979
Levasseur, J. H. 188
Levi, H. 181
Lewis, G. 411, 418
—, J. 414, 416
Lexikographie (bibliograph. Angaben) 424f.
Liatoschinski, B. **757**. 994
Libretto 17
Libussa 909
Lichius, J. 287
Lidholm, I. **757**
Liebe der Danae, Die 922, 1013
Liebermann, R. 239, 269, 278, 285, 426, **757ff.**, 1016
Liebesmahl der Apostel, Das 970
Liebestrank, Der 620, 1006
Liebesverbot, Das 963, 1002
Liebe zu den drei Orangen, Die 829
Lied 72, 197-216
Lied der Wälder, Das 879
Liederbücher 206f.
Lieder der Liebe 701f.
Liederhandschriften 199, 207
Liederkreis (Schumann) 899
Liederschulen 201

Liedertafel 991
Lieder und Tänze des Todes 806
Lied von der Erde, Das 771, 1021
Lied von der Mutter, Das 674
Lifar, S. 320, 322
Lilien, I. 259
Liliencron, R. v. 204
Lili Marlen 891
Lincke, P. 299, 300, **301**, 302, 303, 304, 305, 375, 399, **759**, 1015, 1020
Lind, J. 192, 759, 1017, 1019
Lindberg, O. F. 256
Lindbergh-Flug 979
Lindblad, A. F. 256, **759**
Lindner, A. 189
linear 17
Linley, Th. 318
Linzer Sinfonie 796
Lipp, W. 192
Lipps, Th. 422, 435
Lisinski, V. 265, 481
List, E. 194
Liszt, F. 12, 175, 178, 183, 227, 230, 231, 232, 344, 347, 348, 349, 363, 367, 369, 396, **759 ff.**, 1012, 1018
Liturgische Sinfonie (Honegger) 722, 724
Livingstone, J. 311, 401
Llobet, M. 189
Lob der Torheit 993
Locatelli, P. 186, 351, **764**
Locke, M. 316
Logroscino, N. 259, 292, **764**
Lohengrin 964 f., 1015
Lohse, O. 280
London, G. 194
Loose, E. 192
Lopatnikow, N. 183
Lord Spleen 766
Lorenz, M. 195
Loriod, Y. 183
Lortzing, A. 242, 245, 248, 259, 260, 276, 281, 282, 292, 294, 295, 296, **765 f.**, 996, 1019
Loesser, F. 311
Lothar, M. 270, 274, 281, 285, 291, 392, **766 f.**
Lottchen am Hofe 709
Lotti, A. 244, **767**
Louigny, L. 401
Louis, R. 423
Louise 567 f.
Lourié, A. **767**
Loewe, F. 311
—, K. 202, 226, **767**, 1004, 1022
Löwe von Venedig, Der 654
Lualdi, A. 260, 262, 266, 274, 281, **767**
Lubecker Totentanz 853
Lucca, P. 192
Lucia von Lammermoor 620, 1017
Ludus tonalis 712
Ludwig, Ch. 192
—, L. 181
—, W. 195
Luisa Miller 953
Lully, J.-B. 177, 237, 242, 244, 246, 247, 255, 263, 278, 279, 280, 282, 290, 313, 325, 327, 331, 342, **767 ff.**, 1001, 1022
Lulu 543
Luening, O. 119, 254, **767**
Lupot, N. 126
Luren 135, 481
lustige Krieg, Der 916
lustigen Weiber von Windsor, Die 808, 1000
lustige Witwe, Die 755
Luther, M. 200, 370, 998, 1020
Lutosławski, W. **768**
Lutyens, E. 278, **768**
Luzzato, L. 265
Lwoff, A. 292
lydisch 34, 474
Lyra (Plattenlyra) 148
— (Saitenlyra) 141
lyrisch 17
lyrische Oper 74, 238
lyrische Tragodie 237
Lysistrata 555

M

Maag, P. 181
Maasz, G. **768**, 997
Maazel, L. 181
Macbeth (Orchesterwerk) 923
Macbeth (Oper) 953
MacDowell, E. 183, **769**, 996, 1023
Macfarren, G. A. 251, 282
Machault, G. de **769**
Machicine 337
Mädchen des Scheicksals, Die 755, 1020
Magnetische Gasse, Der 801
Magnificat 272, 492, **769**, 994, 995
Mahler, G. 24?, 291, **769**, 1005, 1014
Maintzer Kantorei 833 f., 998
Maitresse Fantasie 821
Maitresse Lascive 656
Mädchen aus dem goldenen Westen, Das 833
Mädchen von Pskow, Das 555
Madeira, J. 192
Maderna, B. 119, 181, **769**
Madetoja, L. 279, 480
Madison 337
Madrigal 17, 72 f., 200
maestoso 17
Magd als Herrin, Die 815, 818
Mager, J. 145
Maggini, G. P. 126
Magnetband 464 f.
Magnificat 503
Mahagonny 978 f.
Mahler, G. 179, 254, 345, 347, 348, 349, **769 ff.**, 974, 1006, 1011
Maillard, L. (A. Maillart) 258, **773**, 1001, 1007
Mainardi, E. 188, 1006
Majo, G. F. de 263
Malawski, A. **773**
Maler, W. 230, 231, 347, **773**, 1009
Malibran, M. F. 192, 545
malinconia, La 532
Malipiero, G. F. 231, 232, 233, 241, 243, 254, 255, 257, 261, 265, 269, 273, 275, 277, 279, 287, 290, 293, 294, 329, 331, 347, **773 ff.**, 1001
—, R. 251
Mälzel, J. N. 47, 1012, 1013
Mambo 337
mamelles de Tirésias, Les 828
Ma mère l'oye 841
Mamsell Angot 754
Mamselle Nitouche 707
Manager, Der 703
Mandola 143
Mandoline 143
Mandoloncello 143

Manelli, F. 243
Manén, J. 186, 241, 1001
Manfred 898
Manfred-Sinfonie 948
Manino, F. 328
Manne, S. 415
Mannheimer Orchesterstil 49, 856
— Schule 17, 343, 352, 522, 691, 911
Manon 778
Manon Lescaut 832
Manowarda, J. v. 193
Mantel, Der 834
Mantovarulli, S. 244
Mantzaros, N. 475
Manuel Venegas 987
Manzuoli, G. 196
Mara, G. E. 192
Maracas 150
marcato 18
Marcello, B. **776**, 1012
Marchand, L. **776**
Marche lugubre 665
Märchen vom Zaren Saltan, Das 859
Marchesi, L. 196
Marchetti, F. 282
Maréchal, H. 250
Margarete 665, 1001
Maria Theresia (Sinf.) 695
Marienleben, Das 715, 717
Marienlied 197
Marimbaphon 148
Marin, M. de 190
Marini, B. 69, 186
Marinuzzi, G. 181, 277, **776**, 1001, 1014
Markevitch, I. 181
Marosszéker Tänze 745
Marpurg, F. W. 1007, 1021
Marschalk, M. 244, 315, 317, 318
Marschmusik 404
Marschner, H. A. 226, 241, 245, 254, 260, 262, 289, 292, **776**, 973, 1014, 1023
Marsh, W. 414
Marsyas 610
Marteau, H. 186
marteau sans maître, Le 559
martellato 18
Martenot, M. 145, 1018
Martha 642, 1021
Martin, F. 288, 296, 327, **776f.**, 1016
Martinet, J.-L. **777**
Martini, G. B. **777**
Martinon, J. 261, 322, **777**
Martinu, B. 231, 243, 259, 261, 273, 287, 295, 392, 393, 394, **777**, 1015, 1023
Martin y Soler, V. 242, 249, 263, **777**
Martyrium des heiligen Sebastian, Das 615
Martzy, J. 186
Marx, A. B. 170, 264
—, J. 347, 377, **777f.**, 1006
—, K. 229, **778**, 1020
Märzendorfer, E. 181
Masanetz, G. 295
Mascagni, P. 238, 248, 256, 263, 265, 266, 269, 272, 275, 278, 281, 295, 359, **778**, 1012, 1022
Maskenball, Ein 956, 998
Massenet, J. 244, 248, 249, 251, 254, 257, 261, 267, 271, 272, 279, 284, 290, 294, 317, **778**, 1006, 1013
Massimilla Doni 869
Matačić, L. v. 181
Matelot 337
Materna, A. 192
Mathews, D. 183
Mathieu, E. 282
Mathis der Maler 710, 713, 716, 718, 1005
Mattausch, A. 280, 281
Matthäus-Passion 502, 780, 902, 1000, 1004
Mattheson, J. 247, 249, 292, 423, 424, 432, 678, **778f.**, 1004, 1017
Matzerath, O. 181
Matzke, H. 422
Mauersberger, R. 229
Mauke, W. 254
Maultrommel 148
Maurice, A. 288
—, P. 243
Maurick, L. 260, 287, **779**
Mavra 934
May, H. 306, 401
Mayr, J. S. 263, **779**
—, R. 195
Mayrberger, K. 273
Mayuzumi, T. 377
Maximilian 789
Mazeppa 761f.
Mazurka 337
Mazzocchi, D. 248, **779**
—, V. **779**
Mechanisches Ballett 496
Medea 750, 789
Medtner, N. 364, **779**
Meer, Das 615, 659
Meeresstille und glückliche Fahrt 524, 781
Méhul, E.-N. 260, 264, 265, 284, 292, **779**, 1010, 1018
Meine Schwester und ich 540
Mein Vaterland 909
Meisel, E. 375
—, W. 304, 308
Meißen, H. v. s. Heinrich v. Meißen
Meißner Porzellan 703
Meistergesang 199
Meister Pedros Puppenspiel 638
Meister Raro 892
Meistersingersonate 564
Meistersinger von Nürnberg, Die 963, 965f., 1009
Melani, J. 258, 278, 285, 289, 292
Melba, N. 192
Melchior, L. 195, 1001
Melichar, A. **779**, 1004
Melodie 41, 94
Melodik 55
Melos 18, 55, 94
Menagerie 742
Mendelssohn, A. 228, 245, 252, 273, **779**
Mendelssohn-Bartholdy, F. 227, 231, 232, 260, 262, 313, 316, 317, 344, 347, 349, 354, 363, 367, **779ff.**, 997, 1020
Menegazzoli, L. 255
Ménestrel 198
Mengelberg, W. 181, 1001, 1002
meno 18
— allegro 48
— andante 48
— mosso 48
Menotti, G. C. 242, 252, 264, 267, 272, 273, 289, 325, 330, 377, 393, 394, **783f.**, 1011
Menschenmaulwurf, Der 729
Mensuralnoten 28
Menuett 65, 337
Menuhin, Y. 186
Mercadante, S. 247, 256, 260, 276, 278, 286, **784**

Merikanto, O. 279, **784**
Merkel, G. A. 185
Mersmann, H. 423, 435, 1017
Merulo, C. 784
Messager, A. 245, 306, 332, **784,** 999, 1024
Messe 73
Messiaen, O. 13, 45, 119, 166, 185, 346, 349, 365, 443, 682, 734, **784 ff.,** 1023
Messias, Der 682, 1003
mesto 18
Metamorphosen 852, 924
Metastasio, P. 236, 994, 1003
Metastasis 990
Methfessel, A. G. 226
Metrik 18, 43, 55
Metronom 47
Metternich, J. 195
Metzdorf, R. 282
Mevill, R. 311
Meyerbeer, G. 241, 250, 252, 262, 276, 280, 282, 286, **787,** 1005, 1015
Meyer-Eppler, W. 117
Meyer-Helmund, E. 270, 285
Meyer-Olbersleben, M. 260, 263
Meyer-Stolzenau, W. 275
mezzoforte 30
mezzolegato 51
mezzopiano 30
Miaskowski, N. **787,** 1004, 1013
Micheelsen, H. F. 370
Michl, A. 280
midsummer marriage, The 944
Mignon 943, 1021
Mignone, F. 377, 484
Migot, G. **787,** 999
Mihalovici, M. 260, 279, 292, 322, 331, 375, 393, 394, **787,** 1019
Mikado, Der 298, 937
Mikrokosmos 517 f.
Milder-Hauptmann, A. 192
Miley, B. 412
Milhaud, D. 115, 244, 245, 247, 250, 253, 268, 269, 273, 277, 281, 287, 293, 316, 322, 323, 324, 328, 330, 346, 375, 377, 416, **788 ff.,** 1015
Milinkovic, G. v. 192
Militärkapelle 167
Militärsinfonie 697
Millöcker, K. 298, 300, 302, 303, 308, 399, **791,** 1005, 1024
Milstein, N. 186
Mingottsche Operntruppe 456, 660
Minkus, L. 325, 328
Minnesang 198 f.
Minutenwalzer 600
Mirant 201
Miroirs 841
Misraki, P. 401
Missa brevis 73
Missa Papae Marcelli 816
Missa solemnis 523, 1004
Mitropoulos, D. 181, 475 998, 1019
Mlada 858
mobile 18
moderato 18, 48
Modi 785
Mödl, M. 192
Modulation 90–91
modulieren 18
Modungo, D. 401
Modus 18
Mohaupt, R. 247, 259, 294, 295, 296, 326, 328, **791,** 1011, 1016
Mohler, Ph. **791,** 1021
Mohr von Venedig, Der 555
Mojsisovics-Mojsvár, R. v. 270, 273, 289, 296, **791,** 1002, 1006
Moldau, Die 909 f.
Molinari, B. 181
Mollparallelen 86
molto 18, 48
Monaco, M. del 195
Mona Lisa 867
Mönch von Salzburg 198
Mond, Der 813
Mondscheinsonate 536 f.
Monismus 352
Moniuszko, St. 239, 257, 258, 260, 315, **791,** 1005, 1008
Monk, Th. 413, 414
Monn, G. M. 483
Monodie 18
Monsigny, P. A. 246, 250, 283, 285
Montagnana, D. 126
Montéclair, M. P. de 190
Montemezzi, I. 269, **791,** 1006, 1013
Monteux, P. 181
Monteverdi, C. 225, 236, 241, 243, 245, 257, 260, 262, 268, 269, 277, 323, 331, **792 f.,** 1006, 1022
Montfort, H. v. s. Hugo v. Montfort
Monumentum pro Gesualdo di Venosa 931
Moodie, A. 186
Moore, G. 192
Morales, C. **793**
Moralt, R. 181
Morancon, G. 330
Mordent 54
Mörder, Hoffnung der Frauen 715
Moreau, J. B. 313, 314
Moreske 337
Moretus 827
Morgan, L. 416
Morini, E. 186
Morphophon 115
Morse, Th. 399
Moscheles, I. 183, 1000, 1007
Moeschinger, A. 393, 793
Moser, H. J. 205, 424, 425, 1007
Moses und Aron 873
mosso 18
Moszkowski, M. 246, 1000, 1014
Motette 73
Motiv 18, 56, 94
Motivaufschließung 96–98
Motivendung 95
Motivik 94–99
Motivphrase 95
Motivstile 98–99
Motta, J. 183
Mottl, F. 178, 241, 1011, 1014
Motu proprio 369
Mouvements perpétuels 828
Moyzes, A. 267, **793**
Mozart, L. **793,** 1007, 1020
—, W. A. 11, 202, 226, 230, 231, 232, 238, 243, 244, 245, 249, 251, 253, 255, 263, 270, 274, 276, 281, 284, 287, 290, 295, 296, 318, 329, 343, 347, 348, 353, 362, 369, 395, **794 ff.,** 996, 1022
Mozart und Salieri 858

Mozart-Variationen 844
Mraczek, J. 241, 258, 261, 263, 269, 291, **804**
Muck, K. 179, 1000, 1018
Muffat, G. 342, 999
Mühlfeld, R. 189
Mulé, G. 245, 249, 270, **804**
Müller, I. 189
—, M. 192
—, S. W. 285
—, W. 250, 286, 296, **804**
Müller-Blattau, J. 1007
Müller-Freienfels, R. 26
Müllerkantate 504
Müller-Kray, H. 181
Müller-Lampertz, R. 283
Mulligan, G. 415, 418
Münch, Ch. 181
Münchhausen 767
Münchinger, K. 181
Münchner Hofkapelle 162
Mundharmonika 152
Murkybässe 18
Museen 431 f.
Musette 65, 151, 337
Musical 309 ff.
Musica-viva-Organisation 687
Musikalische Opfer, Das 510 f.
Musikalität 435
Musikästhetik (bibliograph. Angaben) 423
Musikautonomie 435
Musikbibliotheken 427–431
Musikbühnen 447–449
Musik der Trauer 689
Musikdrama 74
Musikerziehung 435–446
Musikgeschichte (bibliograph. Angaben) 423 f.
Musikgesellschaften 456–459
Musikheteronomie 435
Musikhochschulen 437–442
Musikpsychologie 26
— (bibliograph. Angaben) 422
Musiktheorie (biblograph. Angaben) 423
Musikwissenschaft 422–434
— (bibliograph. Angaben) 424
Musikzeitschriften 432–433
Musique concrète 114–115
Musso, V. 415
Mussorgski, M. 238, 247, 248, 262, 264, 345, **804 ff.**, 858, 1001, 1002
Mustel, A. 147
Musulin, B. 183
Mutter Erde 739
Myrthen 899
mystischer Akkord 906 f.
mystische Trompeter, Der 981
Mysz-Gmeiner, L. 192

N

Nabokow, N. 231, 233, 260, 326, 327, 331, **807**
Nachéz, T. 186
Nachromantiker 354–359
Nacht auf dem kahlen Berge, Die 805
Nachtflug 610
Nacht in Venedig, Eine 916
Nachtlager von Granada, Das 750
Nachtschwalbe, Die 999
Nachtwandlerin, Die 539
Naga-uta 472
Nägeli, H. G. 226, 435, **807**
Nagler, F. 228
Nänie 570
Nänie und Dithyrambe 814
Napoli, J. 252
Naprawnik, E. 252, 256
Nardini, P. 187, 352
Nase, Die 879
Nationalhymnen 216–224
Nationalstile (Oper) 238
Naturintervall 31 f.
Natursinfonie 771 f.
Naturtöne 23
Naumann, J. G. 277, 290, **807**, 1004, 1019
—, O. 272
Navarra, A. 188
neapolitanische Oper 236
— Schule 818, 958
Nedbal, O. 301, 305, 306, **807**, 1002, 1024
Neefe, Ch. G. 242, 251, **807**, 996, 997
Neel, B. 181
Neidhart v. Reuental 198
Neidlinger, G. 195
Neitzel, O. 294
Nellius, G. 229, 1002
Neo-Bechstein 144
Nernst, W. 144
Neßler, V. 281, 291, 399, **807 f.**, 996, 1007
Nesvadba, J. 246
Nešvera, J. 280
neue Klassizismus, Der (Chorsatiren) 876
Neue Musik 92 f., 416, 485, 491
Neues vom Tage 716
Neumeister, E. 504
Neumen 27
Neumeyer, F. 184
Neunstufenleiter 37, 950
Neupert, F. 248
Neveu, G. 187
New-Orleans-Epoche 411
New-Orleans-Stil 410 f.
Ney, E. 183, 1017
Nick, E. 303, 304, 307, 308, 317, **808**, 1016
Nicodé, J. L. 227
Nicolai, O. 258, 260, 271, 280, 283, 289, **808**, 1006, 1008
Nicolet, A. 188
Niederlande (Musikentwicklung) 478
Niehaus, L. 415
Nielsen, C. 242, 272, 284, 313, 355, 394, **808**, 1008, 1017
Niemann, A. 195
—, W. 183, **808**, 1009, 1018
Nietzsche, F. 961, 968
Nigg, S. 323
Nijinski, V. 319
Nikisch, A. 178, 249, 996, 1018
Nikolaus von der Flüe 723
Nilsson, Birgit 192
—, Bodo 119
Nin, J. 183
Niobe 939
Nobilissima visione 713, 716
noces, Les 933
Nohl, L. 1022, 1023
None 31
non legato 51
Nono, L. 263, 330, **808 f.**
non troppo 48
Nordraak, R. 668
Norma 539, 1024
Norwegen (Musikentwicklung) 479
No-Spiel 472
Noten 27–29
Notengestalt 28, 30
Notenschrift 27–30

Notentreue 170–172
Notker Balbulus 197, **809**
Notturno 18, 65
Nötzel, H. 273
Nouguès, J. 280
Novák, V. 247, 259, 266, 268, 328, 359, **809,** 1012, 1022
Noveletten 894
Noverre, J. G. 321
Novotná, J. 192
Nowakowski, A. 185
Nowka, D. 264, 323
Noye's fludde 577
Nummernopern 74
Nuptiae Catulli 644, 646
Nusch-Nuschi, Das 713, 715
Nußknacker, Der 947f.

O

Oberleithner, M. v. 243, 247, 252, 253
Oberon 974f., 1003
Obersteiger, Der 991
Obertöne 23
obligat 18
Oboe 130
Oboe da caccia 131
Oboe d'amore 131
Oboussier, R. 242, **809**
Obrecht, J. 224, 478, **809**
Obuchow, N. **809f.,** 1044
Ochs, R. 266
—, S. 181, 997, 1004
Ockeghem, J. 224, 478, **810**
Ode an Napoleon 874
Ödipus der Tyrann 814
Oedipus rex 930, 934f., 1008
Odnopossoff, R. 187
Odysseus 853, 1018
Off-Beat 420
Offenbach, J. 262, 298, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 308, 329, **810f.,** 1009, 1017
offrandes oubliées, Les 785
Ohne Sonne 806
Ohnesorg, K. 246
Ohr 25
Oiseaux exotiques 786
Oistrach, D. 187
—, I. 187
Okarina 152
Oktave 23f., 31, 33
Olav Trygvason 671
Oldtime-Jazz 410f
Olias, L. 401
Olibrio 494
Oliver, J. „King" 411, 418
Olof, Th. 187
Ölschlägel, A. 284, 304, 306
Olszewska, M. 192
Olympia 911
Olympische Festmusik 633
Ondes Martenot 145
Onegin, S. 192
O'Neill, N. 313, 314
Onestep 337
Oper 74, 234–296
Opera buffa 74, 237
Opéra comique 237
Opera seria 74
Operette 75, 238, 297–308
Operetten (Aufführungsstatistik) 385–387
— (Übersicht) 300–308
Opern (Aufführungsstatistik) 381–385
— (Übersicht) 240–296
Opernball, Der 298, 708
Opernouvertüre 65
Opernprobe, Die 766, 995
Opernreform 238, 661
Opfer, Das 992
Opferung des Gefangenen, Die 980
Opienski, H. 317
Opus 18
Oratorium 75
Orchester (Übersicht) 449–455
Orchesterbesetzungen 160–168
Orchestermusik 341–349
Orchesterwerke (Übersicht) 346–349
Ordinarium 369
Orest 511
Orestie 789
Orff, C. 166, 229, 230, 232, 233, 239, 243, 246, 248, 249, 266, 274, 276, 317, 394, 774, **811ff.,** 1011
Orffsches Schulwerk 436, 812
Organalstil 369
Organisationen f. Musikerziehung u. Musikpflege 444–445
Organum 725
Orgel 137ff.
Orgelbauer 137
Orgelbewegung 370
Orgelmusik 365–368
Orgelpunkt 28
Orgelregister 184f.
Original Dixieland Jass Band 412
Ormandy, E. 181
Orpheus (Ballett) 933
Orpheus (Oper) 792f.
Orpheus (Orchesterwerk) 762
Orpheus in der Unterwelt 811
Orpheus und Eurydike 661f., 748, 1017
Ory, E. „Kid" 411
Osiander, L. 200, 225, 370
Österreich (Musikentwicklung) 483
ostinato 18
Ostrčil, O. 260, 266, 294
Oswald v. Wolkenstein 199
Othegraven, A. v. 285
Othello 862, 955, 957, 997
Othmayr, C. 225, 997, 1000
Otterloo, W. van 181
Otto, L. 192
Ottobeuren 443
Otto und Theophano 680
Otto v. Cluny 422
Ouvertüre 65
Oxfordsinfonie 696

P

Pacchiarotti, G. 196
Pachelbel, J. 361, 366, **815,** 999, 1015
Pacific 231 722f.
Pacini, G. F. 267
Pacius, F. 270
Paderewski, I. 184, 272, **815,** 1010, 1021
Paer, F. 248, 269, 271, **815**
Paganini, N. 187, 189 755, **815,** 1007, 1019
Paganini-Etüden 763
Paisielo, G. 245, 274, **815,** 1006, 1008
Palestrina, G. P. 225, 232, 369, **815f.,** 997
Palestrina (Oper) 820, 823, 1009
Palestrina-Stil 369
Pallas Athene weint 749
Pallavicini, C. 236, 245, **816**

Palmgren, S. 249, 400, **816,** 998, 1023
Pandora 855
Panflöte 129
Panizza, E. 181
Panufnik, A. **816**
Papandopulo, B. 481
Papillons 893
Paracelsus 575, 707
Parade 865
Paradies und die Peri, Das 898
Parallele 18
Parallelogramm 100
Paraphrase 19, 397
Pariser Besetzung 397
Parish-Alvars, E. 190
Paris und Helena 662
Parker, Ch. 413, 414, 418
—, H. W. 228
Parry, Ch. H. 356, **816 f.,** 999, 1018
—, J. 266
Parsifal 968 f., 1012
Partita 66, 69
Partitur 19, 158 f.
Pas d'acier 830
Pasdeloup, J. E. 181, 1013, 1016
Pasquini, B. 360
Passacaglia 65
Passamezzo 337
Passepied 65, 337
Passion 75
passionato 19
Pasta, G. 192
Pastorale 19
Pastorale (Sinfonie) 527
Pastoralsonate 536
pastor fido, Il 680
Pászthory, C. v. 252, 279, 290
—, P. v. 187
Pataky, K. v. 195
pathétique 19
Pathétique 535, 537, 1019
Patti, A. 192
Pattiera, T. 195
Patzak, J. 195, 1003
Pauer, J. **817**
—, M. 184
Pauke 148
Paul, G. de 311
Paulus 783
Paumann, C. 199, 366
Paumgartner, B. 181, 261, 262, 283, 1020
Pause 28
Pausengestalt 28
Pausenzeichen 28
Pausenzeichen (Rundfunk) 461 ff.
Pavane 337
Pears, P. 195
Pedrell, F. 280, 637
Pedro Crespo 826
Pedrollo, A. 270
Peer Gynt (Bühnenmusik) 671
Peer Gynt (Oper) 630 f., 1021
Pelléas et Mélisande 615 f., 1005
Pelleas und Melisande 873
Pembaur, J. jun. 184
—, J. sen. 296, 998, 1007
Penelope 758 f.
Penna 143
Pentatonik 19, 33
Penthesilea 869, 987, 994
Pepping, E. 13, 229, 233, 364, 370, **817,** 1016
Pepusch, J. Ch. 245, 279, **817,** 1012
Peragallo, M. 249, 262, 268, **817 f.**
Pérez, D. 250, 265
Perfall, K. v. 265, 273, 283
Pergament, M. 257
Pergolesi, G. B. 237, 270, 271, 274, 276, 287, **818,** 994, 1001
Peri, J. 249, 253, **818,** 1013, 1014
péri, La 623
Perichole 811
Periode 52
Perlenfischer, Die 553
Perotinus Magnus **818**
Persephone 934, 936
Personalstil 485
pesante 19
Peter Grimes 576, 1008
Peters, M. 287
Petersburger Abende 790
Petersen, W. 259
Peter und der Wolf 830
petites cardinales, Les 727
Petrassi, G. 249, 274, 325, 330, 376, **818,** 1011
Petruschka 933 f., 1009
Petyrek, F. 244, 257, **818 f.,** 1006, 1022
Peuerl, P. 342
Pfeifertag, Der 867
Pfister, K. 295
Pfitzner, H. 203, 228, 231, 233, 239, 244, 248, 261, 277, 283, 314, 315, 345, 356, 423, **819 ff.,** 1005, 1007
Phädra 787
Phantastische Sinfonie 548, 1022
Philharmonisches Konzert 713, 716
Philidor, F. A. 252, 253, 262, 290, 296, **825**
Philosoph, Der 695
Phonogon 115
Phrasierung 52
phrygisch 34, 474
Pianino 136
pianissimo 19
Pianisten 182 ff.
piano 19
Piatigorski, G. 188
Piccaver, A. 195
Piccini, N. 247, 248, 250, 255, 263, 282, **825 f.,** 995, 1005
Piccinisten 663
Picht-Axenfeld, E. 184
Pick-Mangiagalli, R. 324
Piechler, A. 278, 294, **826,** 1002
Pierné, G. 228, 231, 326, **826**
Pierrot Lunaire 876
Pierson, H. H. 314
Pijper, W. 229, 260, 359, 478, **826,** 1001, 1015
Pikkoloflote 129
Pilgrime von Mekka 661
Pinza, E. 195
Pique Dame 947, 1023
Pisendel, J. G. 177, 187, 352
Pisk, P. A. 326
Pistocchi, F. A. 258, 275, **826**
Piston, W. 327, **826 f.**
Pistor, K. F. 242, 266
Pithoprakta 990
più 19
— allegro 48
andante 48
— presto 48
Piutti, K. 185
Pizzetti, I. 247, 250, 255, 256, 263, 274, 277, 279, 282, 288, 292, 376, 393, **827,** 1016

pizzicato 19
plagal (Kirchenton) 34
Planquette, R. 298, 303, 307
Plato 120, 422, 474
Platzmusik 397
Pleyel, I. 1008, 1020
Plotin 422
Pochette 128
poco 19
Poésie pour pouvoir 559
Pointillismus 19, 613
Poldini, E. 261, 262, 292
Polen (Musikentwicklung) 480
Polenblut 807
Polka 337
Pollarolo, C. F. 249
Polonäse 337
Polowetzer Tänze 558
Polykkänen, T. 284
Polyphonie 19, 100–107
Polyrhythmen 19, 46
Polytonalität 19
Pommern 131
Ponce, M. **827**
Ponchielli, A. 258, 272, 293, **827**, 995, 1015
Pons, L. 192
Poot, M. 274, **827**, 1005
pop 421
Popelka, J. 281
Popper, D. 188
Porgy und Bess 656
Poro 680
Porpora, N. 243, 263, 291, **827**, 1014
portamento 19
Portativ 139
portato 19, 51
Porter, C. 310, 401
portrait of an artist, A 903
Portugal, M. A. 289, **827 f.**
Posaune 135
Poser, H. 394
Positiv 139
Postillon von Lonjumeau, Der 493
Potpourri 397
Poulenc, F. 229, 257, 258, 271, 323, 329, 347, **828**, 994
Poullin, J. 115
Pousseur, H. 359, 365, **828**
Power, L. 477
Prada, E. de 400
Pradère, L. B. 396
Prager Sinfonie 796
Pralltriller 54
Präludium 66
präpariertes Klavier 591
Praetorius, M. 225, 342, 423, **828**, 998
préludes, Les 761 f.
Prélude à l'après-midi d'un faune 614
Pressel, G. A. 399
prestissimo 48
presto 19, 48
Preußische Quartette 694, [illegible]
Preußisches Märchen 555
Preußner, E. 424
Previtali, F. 181
Prey, H. 195
Price, L. 192
Prieberg, F. K. 424, 425
Přihoda, V. 187
Primrose, W. 187
Printz, W. K. v. 423
Prinzessin Brambilla 574
Prinzessin und der Schweinehirt, Die 853
Prinz Methusalem 916
Prinz von Homburg, Der 706
Programmsinfonie 67
Programmusik 19, 67, 546
Progressive Jazz 414 f.
Prohaska, J. 195
Prokofjew, S. 255, 258, 268, 269, 272, 287, 293, 323, 324, 329, 330, 331, 346, 364, 375, 376, **829 ff.**, 1000, 1004
Promenadenmusik 397
Prometheus 762
Proposta 105
Proprium 369
Protagonist, Der 978
Provenzale, F. 237
Prozeß, Der 634, 1014
Psalmensinfonie 930 f., 935, 1023
Psalmus hungaricus 745
Psalter 144
Ptolemäus 680
Puccini, G. 246, 252, 258 271 272, 282, 286, 290, 291, 295, **831 ff.**, 1022, 1024
Puchelt, G. 184
Puck 617
Pugnani, G. 958, 1011, 1021
Pugni, C. 326, 329
Pulcinella 955, 1006
Purmart 1[illegible]
punktierte Note 28
punktierter Rhythmus 19
punktuelle Musik 19
Purcell, H. 226, 237, 250, 251, 254, 266, 317, 318, **835 ff.**, 1021
Pygmalion 497, 863
Pylkkänen, T. 393

Q

Quadrille 337
Quantz, J. J. 188, 352, **837**, 996, 1011
Quarte 23, 31
Quartenzirkel 85 f.
Quartett 72
Quartour pour la fin du temps 786
Quellensammlungen 425–427
Querflöte 128
Quinault, J. B. M. 328
—, Ph. 768
Quinte 23, 31, 33
Quintenquartett 695
Quintenzirkel 85 f.
Quintett 72
Quintverwandtschaft 89 f.
Quiroga, M. 187

R

Raabe, F. 181
Raasted, N. O. 185, 1021
Rabaud, H. 283, **837**, 1016, 1020
Rabin, M. 187
Rachmaninow, S. 184, 242, 256, 257, 364, **837**, 1002
Radecke, R. 1000, 1019
Radleier 128
Radziwill, A. H. Fürst 314
Raff, J. J. 249, 283, **837**, 1007, 1010
Ragas 472
Ragtime 421
Rahlwes, A. 265
Rahmenharfe 141
Rainey, G. „Ma" 411
Raiss, R. 325
rake's progress, The 934 f.
Ralf, T. 195
rallentando 48
Ramati, R. 474

Rameau, J. P. 78, 248, 249, 255, 262, 263, 275, 277, 279, 280, 281, 288, 289, 295, 296, 323, 361, **837f.**, 1017
Ramin, G. 184, 185, 318, 999, 1018
Randolf, K. 181
Rangström, T. 258, 268, 274, 326, **838**, 1022
Raphael, G. 357, **838**, 1005
Rappelkopf 767
rasende Roland, Der 680
Rasiermesserquartett 694
Raskolnikoff 939f.
Raskolnikows Traum 742
Rasumowsky-Quartette 532
Rathaus, K. 256, 327, **839**
Ratjen, H.-G. 181
Ratsche 149
Rätselkanon 107
Raub der Lukrezia, Der 166, 576
Räuber, Die 742
Raucheisen, M. 184
Rauchenecker, G. 251
Ravel, M. 287, 296, 324, 328, 331, 346, 347, 349, 364, 416, 477, **839ff.**, 1000, 1024
Rawsthorne, A. **842**, 1005
Raymond, F. 300, 302, 304, 305, 306, 400, 401
Rebab 168
Reber, N. H. 331
Rebop 419
Reda, S. 185, 370
Redel, K. 188
Redlich, H. F. 424
Reformationssinfonie 781
Reformoper 661
Regal 139
Regenbogen, C. 199
Regensonate 564
Reger, M. 185, 203, 228, 233, 345, 347, 348, 356, 364, 367, 370, **842ff.**, 1001, 1006
Regimentstochter, Die 620
Regnart, J. 200
Rehberg, W. 184, 1006, 1019
Rehfuß, H. 195
Reich, W. 261
Reichardt, J. F. 201, 248, 253, 264, 270, 289, 316, 432, **850**, 1010, 1021
Reicher-Kindermann, H. 192
Reichwein, L. 181, 314
Reiff, A. 309
Reigen 338
Reihe 20
Reihentechnik 108–114
Reimann, A. 331
—, W. 185
Rein, W. 229, 1009, 1023
Reinecke, C. 244, 267, 1000, 1010
Reiner, F. 181
Reinhardt, H. 301, 305, 307
Reinhold, O. 328
Reinken, J. A. 360, 366, **851**, 1005, 1021
Reiter, J. 247, 289, 290, 995, 1008
Reizenstein, F. 394
Rejdowak 338
relatives Gehör 14
relaxed 408
Rellstab, L. 432
Renaissance 350, 488
Renard 933
Renaud, A. 314, 322
Repercussa 77
Reprise 20
Requiem 76
— (Berlioz) 548
— (Mozart) 800
— (Reger) 849f.
— (Verdi) 957
Respighi, O. 241, 246, 255, 267, 286, 293, 323, 325, 332, 346, 348, **851f.**, 1004, 1011
Responsorium 368
Rethberg, E. 192
Reuß, A. 261
Reuter, F. 187, 257, **852**, 1015
Reutter, H. 184, 229, 231, 232, 239, 247, 250, 251, 270, 276, 284, 293, 294, 295, 327, 328, 364, 394, **852ff.**, 1009
Réveil des oiseaux 786
Revisor, Der 632f.
Revival 414, 421
Revolutionsetüde 602
Revueltas, S. 376
Reyer, E. 283, 286
Reyes, A. 187
Rezitativ 20, 76
Rezniček, E. N. v. 251, 252, 259, 262, 265, 282, 284, 287, 290, 318, 345, **856**, 1005, 1012
Rhapsodie (Brahms) 570
Rhapsody espagnole 840
Rhapsody in blue 656
Rhaw, G. 370, 1013
Rheinberger, J. 227, 367, **856**, 1001, 1021
Rheingold, Das 966, 1016
Rheinische Sinfonie 897
Rheinländer 338
Rhythm and Blues 421
Rhythmicon 608
rhythmische Grundformeln 44
Rhythmus 43–46, 55
Ricci, R. 187
Rice, E. E. 309
Ricercar 66
Richard Löwenherz 667
Richter, E. 279
—, F. X. 343, 352, **856**, 1016, 1022
—, H. 181, 1003, 1022
—, K. 185
—, S. 184
Richter-Haaser, H. 184
Riebensahm, H.-E. 184
Riede, E. 181, 267, 281, 295, **857**
Rieger, F. 181
Riegger, W. **857**
Riemann, H. 49, 79, 204, 435, 838, 1012
Rienzi 163, 963f., 1018
Riethmuller, H. 274
Rieti, V. 251, 252, 270, 277, 290, 325, 328, 331, **857**, 996
Rietz, J. 264, 314
Riff 421
Rigaudon 338
Rigoletto 953, 956, 1000
Riisager, K. 288, 325, 332, 359, **857**, 1000
Rimski-Korsakow, N. 238, 259, 269, 271, 272, 274, 283, 285, 286, 292, 294, 295, 296, 330, 345, 347, 349, 355, **857ff.**, 1001 1010
Rinaldo 570, 680
Ring des Nibelungen, Der 966f., 1013
Rinuccini, O. 236
Risler, E. 184
Risposta 105
ritardando 20, 48
ritenuto 20
Ritornell 20

Ritter, A. 254, 294
—, A. G. 185
—, P. v. 271
Ritter Roland 699
Rivier, J. 292, **860,** 1012
Robert der Teufel 787
Robert-Hansen, E. 256
Rocca, L. 246, 252, 274, 277, 290, **860**
Rochlitz, F. 432
Rock'n'Roll 338
Rodart, E. 272
Rode, P. 187
Rodelinde 680
Rodgers, R. 310
Rodolphe, J.-J. 189
Roger-Ducasse, J.-J. A. 1004
Rogers, B. 268, **860,** 997
—, S. 415
Rogert, L. 479
Rogowski, L. 279, **860,** 1017
Röhr, H. 249, 256, 292
Röhrenglocken 150
Rokoko 20, 489
Rokseth, Y. 185
Roland-Manuel, A. 263, 293, **860f.**
Rollin, M. 115
Rollins, Th. W. „Sonny" 416
Roloff, H. 184
Roman, J. H. **861**
Romanik 487
Romansky, L. 181
Romantik 20, 40, 344, 353f., 362, 490
Romantische Sinfonie 580
romantisches Orchester 162
Romanze 66
Romberg, B. 188
Romeika 338
Romeo und Julia (Ballett) 830
Romeo und Julia (Oper) 665, 938f., 1004
Romeo und Julia (Orchesterwerk) 547, 948
Römische Brunnen 851
Römische Feste 852
Römische Pinien 852
Römischer Karneval 547
rondine, La 833
Rondoform 60
Rooy, A. van 195
Rosamunde 888
Rosbaud, H. 181, 1012
Rosé, A. 187
Rosegger, S. 270
Roselius, L. 250, 258, 259, **861**
Rosellen, H. 396
Rosenberg, H. 279, 394, **861**
Rosenkavalier, Der 920, 922, 996
Rosenmüller, J. 342, 351, **861**
Rosenstock, J. 181
Rosenthal, M. 184
Rose Pilgerfahrt, Der 898
Rose vom Liebesgarten, Die 820, 1020
Rosolino, F. 415
Ross, J. 310
Rossellini, Renzo 244, 268, 295, **861,** 997
—, Roberto 861
Rossi, G. 593
—, L. 277, **861**
—, M. 182
Rossini, G. 226, 244, 245, 246, 250, 264, 265, 274, 277, 286, 289, 291, 295, 470, **862f.,** 999, 1020
Rostal, M. 187
Rostropowitsch, M. 188
Rosvaenge, H. 195
Rosza, M. 376
Rota, N. 245, 288, 393, **862,** 1022
rote Stiefel, Der 939
Rothenberger, A. 192
Rother, A. 182
Rotter, F. 401
Rottger, H. 279
Rousseau, J. J. 251, 274, **862f.,** 1010, 1011
Roussel, A. 228, 257, 277, 289, 323, 325, 329, **863,** 1003, 1014
Roux, M. le 377
Rovettino, G. 288
Royal Palace 978
Rozkošny, J. R. 284
Rózycki, L. 182, 247, 248, 253, 289, 323, 359, **863**
rubato 20
Rubato 50
Rubbra, E. **863,** 1007
Rubinstein, Anton 184, 248, 249, 255, 266, 271, 274, 275, 277, 280, 286, 288, 291, 292, 344, **863,** 1022
—, Artur 184
Rucht, K. 182
Rüdinger, G. 261
Rudolph, J. J. 328
Ruf des Meeres, Der 837
Rufer, Ph. 273
Ruggles, C. **863,** 1000
Rugieri, F. 126
Rührtrommel 150
Ruinen von Athen 525
Rumba 338
Rumbakugeln 150
Rundfunk 390, 461–463
Rundfunkanstalten 461 ff.
Ruppenhagen, K. F. 224
Russia Hungarica 420
Russische [illegible] 1002
Ruslan und Ludmilla 660
Russische Ostern 859
Russische Quartette 694
Rußland (Musikentwicklung) 480
Ruter, H. 253
Rysanek, L. 192
Rytel, P. 325, **863**

S

Sabata, V. de 182, 331, **864,** 1003
Sacchini, A. 249, 276, 282, **864**
Sache Makropulos, Die 730
Sacher, P. 182
Sachs, C. 423, 997, 1010
—, H. 199, 995, 1020
Sack, E. 192
Sackpfeife 151
Sacrati, F. P. 250, 255
sacre du printemps, Le 929, 933f., 1007
Sadko 858, 859
Safranski, E. 415
Sahlender, E. 284
Saidenberg, D. 182
Saint-Saëns, C. 185, 260, 279, 280, 283, 296, 327, 345, 349, 354, 375, **864,** 1018, 1023
Sakados 475
Sala, O. 145
Salade 789
Salieri, A. 244, 249, 254, 262, 277, 281, 286, 289, **864,** 1005, 1014
Salimbeni, F. 196
Salmhofer, F. 249, 264, 294, **864,** 996

Salome 919f., 1023
Salomes Tragödie 868
Salomo 683
Salomon, J. 321
—, K. 474
Salonmusik 395
Salonorchester 396
Saltarello 338
Salvayre, G. B. 328
Salzedo, C. **864f.**
Sam, T. 412
Samara, S. 272
Samba 338
Sammartini, G. 865
—, G. B. 352, **865**
Samson 682
Samson und Dalila 864
Sancan, P. 184
Sand, G. 599
Sandberger, A. 270, 1023
Sándor, A. 184
—, G. 184
Sänger 193–196
Sänger der Vorwelt, Die 814
Sängerinnen 190–193
Santa Cruz, D. **865,** 1011
Sanzogno, N. 182
Sapo Cubano 150
Sappho 739
Sarabande 339
Sarasate, P. de 187, 1000, 1016
Šargent, M. 182
Šárka (Oper) 730
Sarka (Orchesterwerk) 910
Sarons 168
Sarrusophon 131
Sarti, G. 263, **865,** 1012, 1022
Sartorio, A. 277
Satie, E. 287, 323, 327, 329, **865,** 1006, 1010
Saudades do Brazil 790
Sauer, E. 184
—, W. 139
Sauguet, H. 267, 272, 324, 326, 328, 329, 391, **865**
Saul (Chorwerk) 681
Saul (Oper) 853
Sawallisch, W. 182
Sax, A. 132, 134, 135, 997, 1020
Saxhörner 135
Saxophon 132
Scandello, A. 200, 225
Scaramouche 790, 905
Scarlatti, A. 237, 250, 283, 291, **865,** 1005, 1019
Scarlatti, D. 263, 361, 685, **866,** 1012, 1019
Scat 421
Schaefer, K. L. 422
Schaeffer, P. 115, 393
Schäfflertanz 339
Schäfke, R. 423
Schaljapin, F. 195, 997, 1003
Schalk, F. 182, 1007, 1015
Schallplatte 463–466
Schallplattenfirmen 465
Schallplattengemeinschaften 465
Schallplattenzeitschriften 465
Schalmei 131
Schanzara, H. 305
Schaporin, J. 250
Scharwenka, Ph. 998, 1011
—, X. 184, 994, 1023
Schatten Don Juans, Der 495
Schattmann, A. 256, 289
Schauspielmusik 311–319, 405
Schauspielmusiken (Übersicht) 313–319
Schauspielouvertüre 65
Schebalin, W. 294, 327, **866**
Scheck, G. 188
Scheherazade 859f.
Scheibe, J. A. 316, 317, 432
Scheidemantel, K. 195
Scheidt, S. 360, 366, **866,** 1002, 1020
Schein, J. H. 225, 342, **866,** 995, 1021
Scheinpflug, P. 266
Scheitholt 143
Schelb, H. 184
Schellenbaum 148
Schembartlaufen 339
Schenck, P. 324
Schenk, J. 251, 521
Scherchen, H. 177, 182, 990, 1009
Schering, A. 423, 424, 426, 435, 1000, 1002
Scherzo 66
Schibler, A. 246, 287, 326, 330, **866f.**
Schicksalslied 570
Schicksalssinfonie 526
Schieber 337
Schifferklavier 152
Schikaneder, E. 1015, 1016
Schilling, H. 245
Schilling, O. E. 255
Schillings, M. v. 263, 274, 278, 314, 316, **867,** 1004, 1012
Schindelmeißer, L. 273
Schiske, K. **867,** 998
Schjelderup, G. 228, 256, 269, 276, 287, 288, **867**
Schlager 398–404
Schlagerkomponisten 402
Schlagermusik 405
Schlagersänger(innen) 402f.
Schlaggitarre 141
Schlagobers 923
Schlag- und Geräuschinstrumente 147–151
Schlagzither 143
schlaue Füchslein, Das 730
Schleifer 54, 339
Schlemm, A. 192
Schlemmer, O. 320
Schliepe, E. 261, 272
Schloß Dürande, Das 869
Schlusnus, H. 195, 1009, 1013
Schlüssel (Notierung) 29
Schmalstich, C. 262
Schmedes, E. 195
Schmid, E. 182
—, H. K. 354, 994, 1015
—, R. 184
Schmidt, F. 256, 276, 325, **867f.,** 997, 1024
—, J. 195
Schmidt-Isserstedt, H. 182
Schmidtmann, F. 288
Schmitt, F. 330, **868,** 1017
Schmitt-Walter, K. 195
Schmitz, J. 401
—, P. 182
Schnabel, A. 184, 1004, 1014
Schneeflöckchen 858
Schneider, M. 185
Schneiderhan, W. 187
Schneider von Schonau, Die 574
Schneider Wibbel 767
Schneitzhoeffer, J. 331
Schnitger, A. 139
Schnorr von Carolsfeld, L. 195
Schnulze 398
Schnyder von Wartensee, X. 481
Schobert, J. 352, 362, 868, 1015
Schock, R. 195

Schoeck, O. 231, 251, 253, 272, 278, 285, 292, 294, **868ff.**, 1000, 1015
Schöffler, P. 195
Scholz, A. J. 251
—, B. 243, 273, 291
Schönberg, A. 12, 108, 117, 165, 228, 231, 253, 258, 274, 294, 345, 348, 349, 357, 423, **871ff.**, 963, 975, 1016
schöne Galathee, Die 937
schöne Helena, Die 811
schöne Magelone, Die 572
schöne Melusine, Die 781
schöne Müllerin, Die 890
Schön ist die Welt 755
Schopenhauer, A. 435
Schöpfung, Die 698, 1001
Schoßgeige 153
Schostakowitsch, D. 67, 268, 275, 324, 326, 327, 330, 346, 348, 359, 375, 377, **877ff.**, 1017
Schottischer 339
Schottische Sinfonie 781f.
Schrammel, Johann **879f.**, 1007, 1009
—, Josef 879
Schrammelquartett 879
Schreckensoper 599
Schreiter 339
Schreker, F. 248, 255, 258, 263, 284, 285, 287, **880**, 1001
Schröder, F. 401, **880**
Schroeder, H. **880**
Schröder, K. 276
Schröder-Devrient, W. 192
Schröter, C. 136, 192
Schubert, F. 202, 226, 242, 255, 256, 260, 296, 302, 304, 305, 317, 344, 349, 354, 363, 369, **880ff.**, 996, 1021
—, H. 230
Schuch, E. v. 178, 1006, 1021
Schuh, W. 424
Schuhplattler 339
Schule der Frauen, Die 759
Schüler, J. 182
Schulhoff, E. 255
Schulmeister, Der 696
Schultze, N. 266, 273, 285, 288, 289, 401, **891**
Schulz, J. A. P. 245, 253, 1002, 1009
Schuman, W. **891**
Schumann, C. 184, 1007, 1016
—, E. 192
—, G. 182, 228, **891**, 1007, 1019
—, R. 11, 47, 202, 227, 232, 233, 257, 316, 344, 347, 348, 354, 363, 432, 569, 881, 883, 887, **891ff.**, 1008, 1012
Schumann-Heink, E. 192
Schuncke, G. 189
—, M. 189
Schünemann, G. 424
Schuppanzigh, I. 187
Schuricht, C. 182, 1011
Schürmann, G. C. 270
Schusser, N. 280
Schuster, B 250, 265
Schütz, H. 225, 231, 232, 233, 249, 329, **900ff.**, 1018, 1020
Schwäbische Liederschule 201
Schwanda der Dudelsackpfeifer 979
Schwanendreher, Der 714
Schwanengesang 891
Schwanensee 947f.
Schwan von Tuonela, Der 905
schwarze Spinne, Die 586, 938
Schwarzkopf, E. 192
Schwarz-Schilling, R. 232, **902**
Schwarzwaldmädel 733
Schweden (Musikentwicklung) 479
Schwedler, M. 129, 188
schweigsame Frau, Die 921, 1010
Schweitzer, Albert 185, 367, 424, 995
—, Anton 242, 280, 282
Schweiz (Musikentwicklung) 481
Schwergewicht 749
Schwester Angelica 835
Schwier, H. 266
Schwingung 22
Scipione 680
Sciutti, G. 192
Scontrino, A. 190
Scordatura 20, 551
Scott, C. 242, 304, **902**, 1017
Scuola veneziana 831
Searle, H. 326, **902**
Seb[illegible]
Seeb[illegible]
Seeh[illegible]
Seel[illegible]
Seg[illegible]
Segu[illegible]
Seguidilla 339
Sehlbach, E. 257, 286, 288, **903**
Seiber, M. 230, 233, 359, 377, **903**
Seidel, J. **903**
Seidemann, K. 270
Seiffert, M. 997, 1004
Séjan, N. 185
Sekles, B. 262, 284, 296, **903**
Sekunde 23f., 31
Seligen, Die 674
Selle, Th. 201, 225
Sema 339
Semionen, A. 393
semplice 21
sempre rallentando 48
Senesino 196
Senfl, L. 200, 225, **903**
Septime 31
Sequenz 21, 197, 368
Serafin, T. 182
Seraphin, S. 126
Serenade 66, 397
sereno 21
serielle Musik 108
serioso 21
Serkin, R. 184
Serow, A. 254, 265, 282, **903f.**
Serpent 134f.
Servais, A. F. 188
Sessions, R. 293, **904**
Sestina 750
Seter, M. 474
Ševčik, O. 187
Séverac, D. v. 315
Sexschlager 398
Sexte 31, 33
sforzato 21, 30
Shimmy 339
Shouter 421
Shuffle rhythm 411, 421
Sibelius, J. 228, 265, 330, 345, 347, 355, **904f.**, 1016, 1023
Siciliano 339

sieben Sünden, Die 958
sieben Todsünden, Die 979
sieben Worte des Erlösers am Kreuz, Die 698
sieben Worte Jesu am Kreuz, Die 902
Siegel, R. 261
Siegfried 966f., 1014
Siegfried-Idyll 970
Siegl, O. **905**
Siems, M. 193
Siepi, C. 195
Signature 421
Signor Caraffa 903
Sigurd Jorsalfar 671
Silbermann, A. 139
—, G. 136, 139, 995, 1013
—, J. A. 139
Silbersee, Der 978
Silcher, F. 204, 226, **906**, 1010, 1014
Siloti, A. 184
Silva, O. da 251
Silver, F. 400
—, H. 416, 418
Simionato, G. 193
Simon, H. 292, 314
Simoneau, L. 195
Simone Boccanegra 954
Simplicius Simplicissimus (Jugend, Des) 688, 1019
Sims, Z. 415
Sinding, Ch. 228, 260, 345, 355, **906**, 995, 1022
Sinfonia domestica 924
Sinfonia serena 713, 717
Sinfonie (Symphonie) 66
Sinfonie der Tausend 771f.
Sinfonie mit dem Hornsignal 695
Sinfonie mit dem Paukenschlag 696, 697, 1001
Sinfonie mit dem Paukenwirbel 697
Sinfonieoper 75
sinfonische Dichtung 67, 760
Sinfonische Metamorphosen 713
Singakademien 457ff.
singende Säge 150
Singendes Kreuz 809
Singschulen 445–446
Singspiel 74
Sintflut, Die 586
Sinuston 22, 116
Sirenen 614
Sitar 472
Sittard, A. 185
Sixt, J. A. 353, **906**
—, P. 182
sizilianische Vesper, Die 954, 1009
Skalkottas, N. 475, **906**
Skiffle 421
Skrjabin, A. 364, **906f.**, 994, 1005
Škroup, F. 251, **907**
Slavenski, J. 36, **907**
Slezak, L. 195, 1008, 1014
Sloane, A. B. 310
Slowfox 339
Smareglia, A. 249, 254, 279, 292
smear 409
Smetana, F. 227, 239, 247, 249, 257, 268, 289, 293, 296, 344, 347, 348, 349, 355, 625, **907ff.**, 999, 1006
Smith, B. 411, 418
smorzando 21
Snaredrum 151
soave 21
Sokrates 865
Solesmes 369, 443
Solmisation 436
Solmisationssilben 77
Solti, G. 182
Sommer, H. 270
Sommerkanon 477
Sommernachtstraum, Ein 577, 781f., 814
Sommertag, Ein 633
Sonate 68f., 350
Sonatensatz 60
Sonnenquartette 694
Sontag, H. 193
Soot, F. 195
Sordino 21
sostenuto 21
Souchay, M.-A. 242, 254, 262
Sousa, J. Ph. 135
Sousaphon 135
Souzay, G. 195
Spanien (Musikentwicklung) 478f.
Spanier, M. 412
Spanische Sinfonie 753
Spanisches Liederspiel 899
spanische Stunde, Eine 839f.
Sparre, O. 479
Spätrenaissance 342–344
Spätromantiker 354-359
Speak easy 411
Speer, D. 201
Spencer, W. 309
Sperontes 201
Sphärophon 145
Spiegelkanon 106
Spieler, Der 829
Spiel oder Ernst 856
Spieloper 74, 237f.
Spies, L. 323
Spinelli, N. 241
Spinett 136
Spinnstube, Die 745
spiritoso 21
Spiritual 408
Spiritus sanctus intelligentiae 750
Spitta, Ph. 424, 1003, 1024
Spitzmüller, A. 331
Spohr, L. 178, 187, 226, 254, 264, 316, 344, 353, **911**, 973, 1003, 1018
Sponliansky, M. 311
Spontini, G. 177, 255, 268, 273, 276, 293, **911**, 996, 1020
Sprung über den Schatten, Der 748
Spuk im Schloß 750
staccato 21, 51
Stadelmann, L. 184
Staden, S. Th. 286
Stader, M. 193
Stadler, J. 189
Stadt hinter dem Strom, Die 960
Stainer, J. 126
Stalla, O. 251
Stamitz, J. 17, 342, 352, **911f.**, 1002, 1009
Standard Song 421
Standfuß, J. C. 289
Stanford, Ch. V. 286, 314, 316, 317, 356
Stark, W. 261
Starzer, J. 483
Statkowski, R. 272, 279
Steber, E. 193
Stefano, G. di 195, 1012
Steffani, A. 242, 244, 245, 247, 261, 272, 276, 286, 287, 289, **912**
Steglich, R. 998
Stegmann, K. D. 315, 316
Steibelt, D. 184
Steidl, R. 400
Stein, F. 528, 683
—, J. A. 136, 999, 1005
—, M. M. 184

Steinberg, W. 182
Steiner, M. 376
steinerne Gast, Der 611, 858
Steinmeyer, G. F. 139
Stenborg, C. 251
Stenhammar, W. 255
Stenka Rasin 659
Stephan, R. 253, **912,** 1012, 1017
Stern, I. 187
Stewart, R. 412
Stich-Randall, Th. 193
Stieber, H. 251, 253, 260, 274, 283, 287, **912**
Stiedry, F. 182
Stiehl, H. 264
Stierlin, K. 245, 247
Stignani, E. 193
Stile (Überblick) 485–491
Stile rappresentativo 236
Stimme, menschliche 121–124
Stimmumfang 121
Stimmung 23f.
Stimmungsmusik 405
Stockhausen, J. 195
—, K. 119, **912ff.,** 1014
Stojowski, S. 184
Stokowski, L. 182, 1004
Stolz, R. 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 375, **914,** 1014
Stolze, G. 195
Stomp 421
Storch, E. 401
Stradella, A. **914**
Stradivari, A. 126, 1023
Strampedemi 204
Strasak 339
Straube, K. 185, 683, 994, 1005
Straus, O. 249, 289, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, **914,** 995, 1000
Strauß, J. (Sohn) 282, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 323, **914ff.,** 1008, 1019
—, J. (Vater) 914, 1001, 1017
Strauss, R. 164, 182, 203, 228, 233, 239, 241, 243, 248, 249, 252, 255, 256, 259, 263, 269, 283, 286, 313, 324, 327, 330, 331, 345, 346, 347, 348, 349, 374, 832, **915ff.,** 962, 1009, 1015
Stravinsky, I. 13, 45, 165, 170, 172, 174, 177, 182, 229, 232, 233, 239, 258, 273, 275, 276, 280, 281, 319, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 346, 347, 364, 395, 415, 416, 423, 485, 748, **928ff.,** 975, 1009
Strecker, H. 300
Streich, R. 193
Streichinstrumente 124–128
Stretta 21
Striegler, K. 285
stringendo 48
Stroß, W. 187
Strub, M. 187
Strungk, N. A. 187, 237, 242, 255, **936,** 1016, 1021
Strüver, P. 287
Struwwelpeter-Kantate 708
Stuckenschmidt, H. H. 424
Stufenbezeichnungen 78
Stumme von Portici, Die 497, 999
Stummfilm 373
Stumpf, C. 26, 422
Stürmer, B. 229, **936,** 1015
Styne, J. 310
Subdominante 21
Suchoň, E. 266, **936**
Suggia, G. 188
Suhr, W. 320
Suite 69, 341
Suite 1922 712
Suite bergamasque 613
Suk, J. 359, **936**
Sulek, S. 249
Sullivan, A. 264, 298, 303, 304, 305, 315, 316, 318, 411, **937**
Sündflut, Die 744
Suppé, F. v. 298, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 308, 399, **937f.,** 1004, 1007
Suter, H. 228, 354, **938,** 1005, 1010
Sutermeister, H. 239, 276, 281, 282, 283, 285, 286, 290, 296, 325, 393, **938ff.,** 1013
Suthaus, L. 195
Svaederud, H. 317
Svendsen, J. S. 227, 345, 355, **940,** 1009, 1017
Sweelinck, J. P. 62, 360, 366, 478, **940,** 1018
sweet 412, 421
Swerts, J. de 188
swing 412, 421
Swing 412f., 421
Synkope 41
Syntagma musicum 828
Syrinx 129, 614
Szczawinski, H. M. 272
Székely, Z. 187
Szeligowski, T. 285
Szell, G. 182
Szenen aus der Kinderstube 806
Szenkar, E. 182
Szigeti, J. 187
Szyfer, G. 327
Szymanowski, K. 259, 267, 326, 359, **940**

T

Tabor 910
Tabulatora nuova 866
Taddei, G. 196
Tagebuch eines Irren 902
Tagebuch eines Verschollenen 731
Tageszeiten, Die (Chorwerk) 927
Tageszeiten, Die (Sinfonie) 695
Taglioni, M. 321
Taillefer 926
Tailleferre, G. 331, **940f.**
Take 421
Takt 41ff.
Taktmotiv 95
Taktschlagen 176
Taktstrich 41
Tal, J. 474
Talas 472
Talich, V. 182
Tallis, Th. 225
Tamburin 150
Tamerlan 680
Tamtam 150
Tandak 340
Tanejew, S. 277, 355, **941,** 1009, 1021
Tango 340
Tannhäuser 964f., 1018
Tansman, A. 286, 326, 376, **941,** 1009
tanto 21
Tanz 319
Tanz der Spröden, Der 793
Tänze aus Galánta 745

Tanzformen 332
Tanzlied 197
Tanzmeistergeige 128
Tanzmusik 332–341, 404
Tapiola 905
Tarantella 340
Tarquin 749
Tartini, G. 187, 343, 351, **941,** 999, 1003
Tasca, P. A. 284
Taschner, G. 187
Tasso 761
Tasteninstrumente 135–140
Tatum, A. 413, 418
Tauber, R. 196, 994, 1006
Taubert, W. 169, 316, 318
Tausch, F. 189
Tausig, C. 184, 1011, 1020
Taylor, D. 278, 281, **941**
Teagarden, J. 412, 418
Tebaldi, R. 193
Tecchler, D. 126
Tedeum (Berlioz, Orchesterbesetzung) 162
Teilton 23
Telemann, G. Ph. 257, 279, 342, 351, 361, **941f.,** 1001, 1010
Telemann-Variationen 847
Telmányi, E. 187
Tempeltanzmusik 405
tempestoso 21
Templer und die Jüdin, Der 776
Tempo 46ff.
Tempobezeichnungen 48
Tempo rubato 50
teneramente 21
tentation de Saint Antoine, La 634
Terpander 474
Terradellas, D. 250
Terra inundata 746
Terrassendynamik 49, 56
Terz 23f., 31, 33
Terzett 72
Terzverwandtschaft 89f.
Teschemacher, F. 411
—, M. 193
Testore, C. G. 126
Teufel ist los, Der 709
Teufelskäthe, Die 628
Teufelstrillersonate 94
Teufelswand, Die 909
Thalberg, S. 184, 396
Theile, J. 237, 241, **942**
Thema 56f.
Then-Bergh, E. 184
Theorbe 143
Theremin, L. 145
Thibaud, J. 187
Thiébaut, H. 479
Thienhaus, E. 144
Thilman, J. P. **942**
Thiriet, M. 326, 328, 329, **942**
Thomas, A. 256, 260, 265, 266, 273, 280, **942f.,** 998, 1013
—, G. 253
—, K. 177, 182, 230, 357, 370, **943,** 1007
Thoms, T. 270
Thomson, V. 292, 323, 325, 376, **943**
Thrane, W. 479
Threni 932, 936
Thuille, L. 259, 270, 290, 423, **943,** 997, 1022
Tichatschek, J. A. 196
Tiefland 494, 1021
Tielke, J. 126
Tiento 590
Tierkreis, Der 757
Tiessen, H. 315, 316, 330, **943f.,** 1003
Tilempang 168
Till Eulenspiegels lustige Streiche 923, 925, 1020
Timpani 148
Tinctoris, J. 424
Tinel, E. 258, 479
Tippett, M. 231, 273, 359, **944,** 994
Tirolienne 340
Titus 803, 1015
Titus Feuerfuchs 939
Tobias Wunderlich 674, 1021
Toch, E. 252, 254, 279, 357, 375, **944,** 1022
Tod des Grigory Rasputin, Der 807
Todi, L. R. 193
Tod und das Mädchen, Der 885
Tod und Verklärung 923, 925
Togni, C. **944**
Tokkata 70
Tomasi, H. 251, 283, 326, **944f.**
Tomtom 150
Ton, physikalisch 22–25
—, physiologisch 25f.
—, psychologisch 26
Tonalität 84–87, 93
Tonarten 37ff.
Tonband 463-466
Tondichtung 67
Tonempfindlichkeit 25
Tonfarbe 25
Tonfilm 374ff.
Tonhöhe 24, 29
Tonika 21
Tonleitern 33–36
Tonphysiologie (bibliograph. Angaben) 422
Tonqualität 23
Tonreihen 40f.
Tonstärke 24, 29
Tonumfang 25, 154f.
Tonwort 635
Töpfer, J. G. 185
Töpper, H. 193
Torneo notturno 774
Tortelier, P. 188
Tosatti, V. 184, 284, 294, **945**
Tosca 833f., 995
Toscanini, A. 179, 995, 1002
Tosi, P. F. 196
Tostsche Quartette 694
Totemberg, R. 187
toten Augen, Die 1000
Toteninsel, Die 837
Totentanz 723, 762, 989f.
tote Stadt, Die 746
Tough, D. 411
Traditional-Jazz 410f.
Traetta, T. 243, 244, 263, **945,** 1002, 1003
Tragische Ouvertüre 562
Tragische Sinfonie 771f., 886
transponieren 87
transposed heads, The 658
Trantow, H. 243, 276, **945**
Trapp, M. 356, **945,** 1019
Traubel, H. 193
Trautonium 145
Trautwein, F. 145
Traviata, La 954, 956, 1000
Travis, M. 401
Trazzi, V. 267
tremolo 21
Trendelenburg, F. 422
Triangel 150
Triller 53f.
Trionfo di Afrodite 814
Tripelfuge 64
Tripeltakt 21

Tristano, L. 414, 418
Tristan und Isolde 965, 1009
Triumphlied 570
Troilus und Cressida 992
Trois petites liturgies de la présence divine 785
Trojaner, Die 549
Trombone 135
Trommel 150f.
Trompete 133
Trompeter von Säckingen, Der 808
Tropen 690
troppo 21
Troester, A. 188
Troubadour, Der 954, 956, 995
Troubadours 198
Trouvères 198
Trumscheit 128
Trunk, R. 228, **945**, 997
Tschaikowski, P. 238, 253, 265, 273, 277, 279, 295, 296, 325, 328, 330, 345, 347, 348, 355, **946ff.**, 1005, 1020
Tschechoslowakei (Musikentwicklung) 480
Tscherepnin, A. 37, 184, 254, 262, 276, **950**, 994
Tuba 134
Tulou, J. L. 188
Tunder, F. 366, **950**
Turandot 589, 834f., 1004
Turangalîla-Sinfonie 166, 786
Turina, J. **950**
Türk, D. G. 1013, 1014
Türkenoper 801, 974
Turner, J. 421
turn of the screw, The 577
tutti 21
Twist 340
Two-beat-Jazz 410f., 421
Twostep 340
Tyll 766

U

Übergangsdynamik 49
Überlebender aus Warschau, Ein 876
Uhde, H. 196
Uhl, A. 231, 258, **950**, 1008
Uhlig, C. F. 152
Uhr, Die 697
Uij, B. v. 245
Ukulele 141
Uldall, H. 252
Ulysses 903
Umkehrung 55
Umlauff, I. 243, **951**
Umlauft, P. 246, 254
Unaufhörliche, Das 715
Undezime 31
Undine (Ballett) 705
Undine (Oper) 719, 765, 1004, 1013
unendliche Melodie 963
Ungarische Raphsodien 761, 764
Ungarn (Musikentwicklung) 481
Unger, H. 252, 281, 296, **951**
unglaubliche Flötist, Der 827
unisono 21
Unser aller Mutter 943
unsterbliche Kaschtschei, Der 859
unterbrochene Opferfest, Das 982
Unterhaltungsmusik 395–405
Unvollendete, Die 726, 886f.
Urheberrechtsorganisationen 467ff.
Urspruch, A. 292
Ursprung, O. 995, 1016
Ueter, K. 253

V

Vagantenpoesie 197
Valen, F. **951**
Valentin, E. 423
valse, La 840
Vampyr, Der 776
Varèse, E. 477, 734, **951**
Varga, T. 187
Variation 70
variieren 55
Varnay, A. 193
Varviso, S. 182
Vasantasena 707
Vasseur, L. 282
Vaudeville-Komödie 237
Vaughan Williams, R. 228, 254, 256, 279, 326, **951**, 1014, 1018
Vecchi, H. 242
Veesey, F. v. 187
Végh, S. 187
Veidl, Th. 266
Velluti, G. B. 196
[illegible] 21
[illegible] Oper 250
[illegible] Bertrand de [illegible] de Ventadorn
[illegible] 134
[illegible] 870
[illegible] M. 187, 551, **952**
Verbrauchsmusik 406
Verdi, G. 227, 232, 241, 242, 244, 245, 251, 253, 254, 265, 267, 270, 271, 275, 276, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 291, 355, **952ff.**, 996, 1018
Vereinigte Staaten (Musikentwicklung) 484
Veremans, R. 243
Veress, S. 331, 332, 359, **957f.**
Veretti, A. 233, 259, 330, 958
vergessene Ritus, Der 727
Verismus 238
veristische Oper 75
Verhör des Lukullus, Das 904
Verhulst, J. 478
verkaufte Braut, Die 908f., 1008
Verklärte Nacht 874
verlassene Ariadne, Die 788
Verlobung bei der Laterne, Die 811
Verlobung in St. Domingo, Die 992
verlorene Sohn, Der (Ballett) 830
verlorene Sohn, Der (Oper) 853
Vers 198
Verurteilung des Lukullus, Die 618
Verzierungen 53
Vesque v. Püttlingen, J. 265
Vestris, A. 321
—, G. 321
Vetter aus Dingsda, Der 751f.
Vetterling, A. 300, 304, 306
Viadana, L. **958**
Viardot-García, P. 193
Vibraphon 151
vibrato 21
Vidor, M. 435
Viebig, E. 275

Vierling, O. 144
vier marianischen Antiphonen, Die 643
Vierteltonleiter 36
vier Temperamente, Die 714, 717
Vieuxtemps, H. 187, **958,** 998, 1008
Vigano, S. 321
vigoroso 21
Villa-Lobos, H. 325, **958**
Villanelle 200
villi, Le 832
Vina 472
Vinci, L. 237, 263, **958**
Viola 126
— da gamba 127
— d'amore 128
— pomposa 128
violento 21
Violine 124f.
Violinisten 185ff.
Violoncello 126
Viotti, G. B. 187, **958f.,** 999, 1007
Virgils Äneis 776
Virginalmusik 360
visage nuptial, Le 559
Vitali, G. B. 350, **959**
—, T. 187, 959
Vitry, Ph. de **959**
Vittori, L. 257
vivace 21, 48
vivacissimo 48
Vivaldi, A. 187, 342, 350, **959,** 1012
Vives, A. 301
vivo 21
Vlad, R. 314
Vogel, J. Ch. 250, 259
—, W. 231, 233, 393, **959**
Vögel, Die 574
Vogelhändler, Der 991
Vogelquartett 694
Vogelsang, K. 328
Vogelweide, W. v. d. s. Walther von der Vogelweide
Vogl, A. 271, 293, **960**
—, H. 196
Vogler, G. J. 253, 267, 283, **960**
Vogrich, M. 247
Vogt, H. 288, **960**
Voigtländer, G. 201
vokale Erscheinungsformen 71–76
Vokalise 21
Volbach, F. 177, 268
Volckmar, W. 185
Völker, F. 196
Volkmann, R. **960,** 1003, 1019
Volkslied 197, 203–216
Volksmusikinstrumente 151–153
Volkstänze 333–341
Vollerthun, G. 256, 264 267, 292, **960,** 1017
Volte 340
Vom Fischer un syner Fru 869
Vondenhoff, B. 182
Von deutscher Seele 822
Von heute auf morgen 873
Vorklassik 21
Vorschlag 54
Vorzeichen 29
Vötter, R. 201
Vuillaume, J. B. 126
Vyšehrad 909

W

Wachsmann, J. 261
Waechter, E. 196
Waffenschmied, Der 765f., 1008
Waffentanz 340
Wagenaar, J. 248, 250, 265, **960**
Wagenseil, G. Ch. 483, 995, 999
Waghalter, I. 271, 284
Wagner, C. 759, 961, 1024
—, P. 423, 435
—, R. 12, 163, 177, 178, 182, 232, 235, 238, 254, 255, 259, 269, 270, 273, 275, 278, 281, 282, 286, 289, 291, 294, 347, 349, **960ff.,** 973, 983, 998, 1007
—, S. 193, 243, 245, 247, 256, 260, 261, 266, 285, 287, 288, **970,** 1008, 1013
—, Wieland 962
—, Wolfgang 962
Wagner-Régeny, R. 239, 246, 247, 259, 264, 274, 275, 278, 280, 286, 317, 331, 332, **970f.**
Wagner-Sinfonie 581
Wagnertuba 134
Wahnsinnskonzert 945
Wakeling, D. R. 882
Walcha, H. 185
Walcher, J. E. 139
Waldhorn 134
Waldhorntuba 134
Waldstein-Sonate 536
Waldteufel, E. 998, 1023
Walking-Bass 421
Walküre, Die 966, 1010
Wallace, V. 270
Wallberg, H. 182
Waller, F. 413, 418
Wallnöfer, A. 252
Walter, B. 182, 998. 1016
—, F. 243, 251, 267, **971**
—, I. 254
—, J. 200, 370, 1002
—, K. J. 185
Waltershausen, H. v. 174, 177, 252, 259, 276, 281, **971,** 1013, 1018
Walther, J. G. 424, 1001, 1016
—, J. J. 351
Walther von der Vogelweide 198, **971**
Walton, W. 230, 325, 376, 477, **971f.**
Walzer 340
Walzertraum, Ein 914, 999
Wand, G. 182
Wandererfantasie 762, 883f.
Wanderers Sturmlied 926
Wangenheim, V. 182
Ward, R. 277
Warfield, W. 196
Waschbrett 151
Wasielewski, W. J. v. 187
Wassermusik 685
Wasserträger, Der 599
Wayne, M. 400
Weber, C. M. v. 11, 178, 226, 241, 252, 253, 256, 276, 278, 286, 317, 318, 344, 353, 362, 399, **972ff.,** 1008, 1021
, J. M. 275
, L. (Komponist) 229, 1010, 1018
, L. (Sänger) 196
, M. 423
Webern, A. 120, 166, 230, 346, 357, **975ff.,** 1016, 1022
Weckmann, M. 360
Weg nach Freudenstadt, Der 853
Wehding, H. 393

Wehrli, W. 261, 293
Weigl, J. 286, 294
Weigle, K. G. 139
Weihnachtskantate 723
Weihnachtsoratorium 503, 902
Weill, K. 239, 244, 247, 251, 252, 264, 266, 270, 280, 283, 286, 288, 293, 296, 310, 316, 330, 376, 416, **977ff.**, 999, 1003
Wein, Der 543
Weinberger, J. 257, 269, 285, 294, **979f.**, 994
Weingarten, P. 184
Weingartner, F. v. 177, 179, 242, 249, 251, 257, 265, 271, 273, 277, 283, 314, **980,** 1005, 1008
Weis, K. 279
Weisbach, H. 182
Weismann, J. 258, 269, 278, 281, 285, 291, 317, 354, **980,** 1024,
weiße Dame, Die 557
weiße Rose, Die 646
weißes Rauschen 116
Weißheimer, W. 290
Welitsch, L. 193
Wellesz, E. 242, 245, 276, 279, 357, **980f.**, 1018
Wells, D. 413
Welt auf dem Monde, Die 699
Welte, E. 139, 144
Welte-Lichtton-Orgel 144
Wendland, W. 266, 267, 285, 293
Wendling, C. 187
Wennerberg, G. 227
Wenn ich König wär 493, 727
Wenzinger, A. 189
Wera Scheloga, die Bojarin 858
Werckmeister, A. 24, 136, 501, 507
Werktreue 170–172
Werther, F. 293
Wesendonck, M. 961
West-coast-Jazz 415
Westerman, G. v. 280, **981,** 1016
Westöstlicher-Divan-Lieder 985
Wettling, G. 411
Wetz, R. **981,** 995, 999
Wetzler, H. H. 245, **981**
Weyse, C. E. F. 479
[illegible] 479
Widerspenstigen Zähmung, Der 665, 1018
Wieck, C. 892
—, F. 891
Wie einst im Mai 746
Wiener, J. 311
Wiener Besetzung 396
Wiener Blut 917
Wiener Klassik 343, 352, 362, 489
Wiener Operette 298f.
Wieniawski, H. 187, **981,** 1003, 1011
—, J. 184
Wieprecht, W. F. 134
Wigman, M. 320
Wikmanson, J. 480
Wildberger, J. **981**
Wildgans, F. 189, **981**
Wildschutz, Der 765f., 1024
Wilhelmj, A. 187
Wilhelm-Meister-Lieder 985
Wilhelm Tell 862, 1013
Wilhelm von Poitou 198
Willaert, A. 244, 366, 478, **981,** 1022
Williams, C. 412, 418
Willson, M. 311
Wilson, T. 413, 418
Wimberger, G. 283, 284, 326, **982**
Windgassen, W. 196
Winding, K. 415
Windsbraut, Die 992
Windsperger, L. **982,** 1008, 1018
Windt, H. 243
Winkelharfe 141
Winkler, G. 182, 302, 303, 306, 401
Winter, P. v. 243, 245, 254, 264, 268, 278, 284, 292, **982**
Winternitz, A. 247, 273
Winterreise, Die 890
Winther-Thymian, E. 399
Wipo 197
Wir bauen eine Stadt 716
Wir machen eine Oper 577
Wissmer, P. 393, 394
Wittgenstein, P. 184
Wittmaack, P. 291
Wittrisch, M. 196, 1008, 1017
Witwe von Ephesus, Die 853
Wizlav von Rugen 198
Wodl, F. 267
Wohlfahrt, F. 394
Wohltemperierte Klavier, Das 24, 507
Wolf, B. 263, 287, 294
—, H. 202, 228, 231, 249, 314, 345, 348, 961, **982ff.**, 999, 1001
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Wolf-Ferrari, E. [illegible]
Wolfrum, Ph. 1005, 1023
Wolfurt, K. v. 249, **989,** 1015
Wolken 614
Wood, Ch. 315
—, H. 182
Wooldrige, D. 329
Worner, K. 424
Woykowsky-Biedau, V. v. 268
Woyrsch, F. 233, 278, 294, **989f.**
Wozzeck 542, 1023
Wranitzky, P. 276, **990**
Wuhrer, F. 184
Wullner, F. 1015
Wunder, Das 696
wunderbare Mandarin, Der 519
Wunderlich, F. 196
—, J. G. 188
Wundertheater, Das 705
Wurlitzer-Orgel 139
Wurm, M. 274
Wut über den verlorenen Groschen, Die 539
Wydzga, J. T. 277

X

Xenakis, Y. 346, 475, **990**
Xerxes 596, 681
Xylophon 151
Xyndas, Sp. 246, 475, **990**

Y

Youmans, V. 305
Young, L. 413, 419

Young, V. 376
Yradier, S. v. 399
Ysaye, E. 187

Z

Zabaleta, N. 190
Zacharias, H. 996
Zachow, F. W. **990**
Zadek, H. 193
Zadora, M. 184
Zafred, M. **990**
Zallinger, M. v. 182
Zandonai, R. 255, 256, 266, 268, 269, 282, **990,** 1007
Zani de Ferranti 189
Zanotelli, H. 182
Zarenbraut, Die 858
Zarewitsch, Der 755
Zar läßt sich photographieren, Der 978
Zarlino, G. 78, 101, 475, 998, 1001
Zar und Zimmermann 765f., 1024
Zarzuela 479, 512, 639
Zauberflöte, Die 802ff., 1017
Zaubergeige, Die 630f., 1007
Zauberinsel, Die 939
Zauberlehrling, Der 623
Zaubertanzmusik 405
Zaubertrank, Der 776
Zauberwort, Das 840
Zauberzither 804
Zbinden, J.-F. 313, **990f.**
Zecchi, A. 182
Zeitmaße (Stockhausen) 913
Zeitstil 485
Zeleński, L. 242, 267, 480, **991**
Zeller, C. 264, 298, 305, 307, 308, 399, **991,** 1009 1014
Zelter, K. F. 201, 226, 312, **991,** 1006, 1023
Zemlinsky, A. v. 253, 266, 268, 284, 296, **991,** 1001, 1017
Zeno, A. 236
Zepler, B. 293
Zernick, H. 187
Zerstreute, Der 696
Ziehrer, C. M. 298, 301, 304, 305, 307, **991f.,** 1005, 1020
Zigeunerbaron, Der 299, 916f.
Zigeunerliebe 755
Zilcher, H. 232, 250, 255, 354, **992**
Zillig, W. 275, 276, 281, 282, 283, 291, 293, 295, 376, 377, 394, **992**
Zimbalist, E. 187
Zimmermann, B. A. 283, 287, 294, 322, 327, 329, **992f.**
Zimmermann, H. W. 416
Zinke 135
Zirkelkanon 107
Zirkusprinzessin, Die 738
Zither 143
Zöllner, H. 228, 231, 246, 254, 262, 273, 285, 291, 293, **993,** 1005, 1011
—, K. F. 227, **993,** 1001, 1017
—, K. H. 268, **993**
Zöllner-Bund 993
Zoologica 838
Zuccalmaglio, F. v. 204, 1001, 1003
Zumsteeg, J. R. 289, 314, 316, 317, **993,** 995, 996
Zupan, J. 246, 481
Zupfgeigenhansl 204
Zupfinstrumente 140–144
Zwei Städte 541
zwei Witwen, Die 908
Zwiefacher 341
Zwingburg, Die 748
Zwitschermaschine, Die 742
Zwölftonfibel 733
Zwölftonmusik 41, 108, 871f.
Zwölftonsystem 690, 871
Zwölftontechnik 108ff.
Zwölftonwerk, Das 733
Zymbal 143

Bildquellenverzeichnis der Kunstdrucktafeln

Historisches Bildarchiv Handke, Bad Berneck i. F. 48d, 144a oben, 144c, 144d, 176b, 496a oben, 496b oben, 496b unten, 544a, 576a, 640b, 672a

Bayrische Staatsbibliothek München 144b

Kunstarchiv Arntz, Haag/Obb. 48b, 48c, 672b

Ullstein-Verlag, Berlin Tempelhof 48a, 304a, 304b, 304c, 304d, 352a, 416a unten, 432a, 432b, 432c, 432d, 448b, 496a unten, 496c, 496e unten, 496d oben, 912 rechts

Bavaria-Verlag Frese, Gauting vor München 176a, 240b, 240c, 240d, 384b, 448a, 752a, 488d, 416a oben, 416b, 256b oben, 256b unten

Charlotte Till-Borchardt, Wien 352b, 912b links

F. Bruckmann, München 208a oben, 460a unten

Siegfried Lauterwasser, Überlingen Bodensee 384a, 848b, 912a

Foto-Brüggemann, Leipzig 256a

Deutsche Presse Agentur, Frankfurt am Main 176c, 176d, 208b, 208c, 208d, 752b, 752c, 752d, 848a, 848c, 912d

Porträt-Aufnahmen stellten Historia Photo Charlotte Fresse, Bad Soden a. Mauritius Verlag, Mittenwald, Kurt Bethke, Frankfurt am Main und das Archiv der Universal Edition, Wien, zur Verfügung.

DUDEN-LEXIKON

Herausgegeben und bearbeitet von den Fachredaktionen des Bibliographischen Instituts in Gemeinschaft mit der Dudenredaktion. Das Kartenmaterial wurde vom Kartographischen Institut Meyer nach völlig neuen Entwürfen hergestellt.

Da der Wunsch vieler Käufer der Dudenbände nach einer lexikalischen Ergänzung zum Großen Duden in den letzten Jahren immer stärker geworden ist, hat sich der Verlag zur Herausgabe dieses „Duden-Lexikons" entschlossen.
Dieses moderne Nachschlagewerk enthält unzählige biographische Angaben und interessante Artikel über alle Bereiche unseres Lebens. Selbstverständlich sind auch im „Duden-Lexikon", wie im Rechtschreibduden und Fremdwörterduden, Hinweise zur Herkunft der Wörter und Betonungs- und Aussprachehilfen aufgenommen worden. So ist in Zusammenarbeit mit zahlreichen Wissenschaftlern dieses handliche Lexikon entstanden, welches objektiv das Wissen unserer Zeit in knapper und klarer Form vermittelt.

BAND 1–3:

Über 80000 Stichwörter auf 7200 Lexikonspalten, 6000 Abbildungen, darunter über 2400 vielfarbige Bilder (zum Teil achtfarbig) und 88 völlig neu hergestellte, farbige Kartenseiten in der bekannten Qualität des Bibliographischen Instituts, zahlreiche Tabellen und Übersichten.

BAND 4 (Atlas-Nachträge):

Ein vollständiger Weltatlas mit umfassendem Register und einer großen tabellarischen Übersicht sämtlicher Staaten der Erde, dazu Nachträge zum Lexikon.

Im November 1963 wird das Duden-Lexikon durch

BAND 5 (Bücherlexikon · Nachträge)

ergänzt und endgültig abgeschlossen.

Dieser Band enthält:

Eine Zusammenstellung der wichtigsten Literatur über Personen und Sachgebiete, 60000 Bücher nach Lexikonstichwörtern geordnet. Dazu Nachträge zum Hauptwerk mit 3000 Stichwörtern, tabellarischen Übersichten und 400 Abbildungen.
Ca. 960 Seiten mit ca. 32 Abbildungen (Titelblätter bedeutender Bücher), 16 Farbtafeln und einem Verzeichnis der Verlage.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT · MANNHEIM

DUDENVERLAG

PAUL FECHTER

DAS EUROPÄISCHE DRAMA

GEIST UND KULTUR IM SPIEGEL DES THEATERS

I. Vom Barock zum Naturalismus
II. Vom Naturalismus zum Expressionismus
III. Vom Expressionismus zur Gegenwart

Drei Bände in Lexikonformat 16 × 24 cm mit 1613 Seiten Text und 69 Kunstdrucktafeln mit ganzseitigen, modernen Szenenbildern.

„Fechter ist ein unbestechlicher Betrachter, immer vom Menschen ausgehend und zu ihm zurückkehrend. Mit sicherem Blick erkennt er die ‚Modernen', die etwas zu sagen haben, was die Zeit überdauert. In mehr als einer Beziehung erinnert der 77jährige Dichter an Theodor Fontane, dessen legitime Nachfolge er angetreten hat. Die vielschichtige Gliederung des Werkes erschließt dem Theaterfreund oft ganz neue Zusammenhänge. Eine Fülle von Material breitet Fechter vor dem Leser aus, die verschiedenen Interpretationen der Stücke, ihre hervorragenden Schauspieler und Regisseure werden kritisch gewürdigt; dennoch unterscheidet er überlegen zwischen dem Wichtigen und Unwichtigen und belastet Buch und Leser nicht mit unwesentlichen Tatsachen." *Die Deutsche Bühne, Darmstadt*

„Ein gründliches, den vielschichtigen Komplex der Theatertradition klar gliederndes Werk, eine wahre Fundgrube für jeden Theaterkenner und für den Freund der dramatischen Kunst." *Basler Nachrichten*

„Ein Werk, das vor allem dem Lehrer wertvolle Anregungen bringt. Geschichte der Bühnenwirksamkeit des europäischen Dramas voller Aktualität, von weltweitem Horizont, voll feinsinniger Einzelbeobachtungen mit vielen treffsicheren Charakteristiken - und all das in fesselnder Sprache." *Kultus und Unterricht, Stuttgart*

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT · MANNHEIM

ALLGEMEINER VERLAG

H

DUE	RETURNED	DUE	RETURNED
1.		13.	
2.		14.	
3.		15.	
4.		16.	
5.		17.	
6.		18.	
7.		19.	
8.		20.	
9.		21.	
10.		22.	
11.		23.	
12.		24.	

WITHDRAWN FROM
OHIO NORTHERN UNIVERSITY
LIBRARY

HETERICK MEMORIAL LIBRARY
780.3 M61 onur
/Meyers Handbuch uber die Musik
3 5111 00116 0393

v.20 780.3
M61

O8-CAD-450